尽头

唐诺 一著

尽头

唐诺 - 著

广西师范大学出版社
·桂林·

图书在版编目(CIP)数据

尽头 / 唐诺著. —桂林：广西师范大学出版社，2013.11

ISBN 978-7-5495-0704-7

Ⅰ. ①尽… Ⅱ. ①唐… Ⅲ. ①散文集－中国－当代

Ⅳ. ①I267

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第237197号

广西师范大学出版社出版发行

桂林市中华路22号　邮政编码：541001

网址：www.bbtpress.com

出 版 人：何林夏

出 品 人：刘瑞琳

责任编辑：杨静武　简心怡

装帧设计：陆智昌

内文制作：马志方　陈基胜

全国新华书店经销

发行热线：010-64284815

山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司

临沂高新技术产业开发区新华路　邮政编码：276017

开本：880mm×1230mm　1/32

印张：22.125　字数：480千字

2013年11月第1版　2013年11月第1次印刷

定价：88.00元

如发现印装质量问题，影响阅读，请与印刷厂联系调换。

说　明

尽头，这次这个书名倒是我自己取的，没有麻烦任何人，惟实际的内容绝没有此一书名显示的这么“巨大”，当然更不会像看起来这么悲伤这么抒情。

不是所谓的全书主题，这只是这两年半书写时间里自始至终徘徊脑中不去的有用概念，我以为是有用的，甚至是必要的，不管当下想的写的是什么，如同一种根本的意识，一种时时处处的自我提醒，因此，我特别记下它来。写上一本《世间的名字》当时，我一直想着的是“极限”，太阳会烧完自己，小说会哪天写完它的全部，各种自然的以及人的事物各自能做的和做不到的边界究竟何在，包括其空间的（何处）和时间的（何时）边界，凡此种种——但《世间的名字》末尾，我开始自省到自己的不自量力部分，事物极限的思索，其实应该由更专业的人来想来说才是，其中的潜力潜质、其中隐藏的诸多犹有可能，最终只有在日复一日专注如只此一途的实践中才（被迫）有所发现，或者说有所发明。我自己称此为希望，一处一处具体的、确确实实的希望。

另一面，极限的思索可能也是个太“奢侈”的思索，其实我们通常等不到它到来，也就无须忧虑它。也因此，这样的思索结果远比想象的要干净透明，不仅不可惧不威吓，甚至还太过美好；相对于我们现实人生，你不是感觉被无情截断，而是居然还延长

延伸出去，不是少掉了，而是多出来——很快的，我们便会发现，这样的思索只一两个大步就越过了眼前的实然世界，进入到本来有可能发生但实际上尚未发生、不会发生的这“一截”多出来的世界之中。更多时候，再触到我们的并不是它的终归有限，而是它果然“美好得不像是真的”，加西亚·马尔克斯听到“你属于我所热爱的那个世界”这句话当场热泪盈眶，我相信，那一刻因此被叫唤出来、让人以为置身其中的，就是这一截多出来的世界。

极限的思索，让人晓得自己其实可以更好。

惟极限不会到来，事物总是在用尽自身可能之前、之很前就提前抵达尽头，这是因为现实世界同时会有很多事发生，先一步打断它中止它替换它并遗忘它。比方，民主政治本来还可以再好一些再睿智一些就像小密尔讲的那样，但实际上有另外更大的力量拉扯下它限制住它；电影作为一种艺术创作形式，至今仍未用尽自身全部可能，但昆德拉指出来它实际上走向另一种发展（成为一种令人变笨的东西），以至于电影作为一种艺术创作形式的这一道历史已提前殒没了，凡此。极限的思索让我们箭一样射向远方，但注视它实际上的力竭停止之处，转而追究它“本来可以发生却为什么没发生”、“已堪堪发生却退回去复归不会发生”，则让我们老老实实落回此时此地来，这比较迫切，也有更多不舒服的真相，尤其是人自身的真相。

事物在此一实然世界的确实停止之处，我称之为尽头。在这里，一次一次的，最终，总的来说，揭示的是人的种种真实处境。

书写工作，我仍很偶尔会想起年轻，还“无法进入到这个世界”（昆德拉语）的时日，当时，现在想来不知从何而生的空气中仿佛有个神奇的允诺，好像这是个接近无所不能、或至少足够自由轻灵到可以一再穿透各种界线、时间界线、空间界线乃至于人生死界线的太好东西，也许曾经、或本来可以这样没错。多年之后，我渐渐相信并且认定，在原来这也不能那也不能的实然世界之中，书写仍有这样一件事可以做而且得做，接近一种责任，那就是——此时此地，书写者至少得奋力地说出人的当下处境、他自身的处境。世纪交迭，万事发生，惟这一刻我们站在哪里，记得什么，看着什么，知道些什么，意识着什么，犹期盼什么。仔细看，这其实是书写时间长河中一代一代的连续工作，所以说像是个不懈的责任。

这本书，我麻烦了我的好友诗人初安民为我写序，从《文字的故事》以来这已十年以上时间，除了朱天文朱天心，他是始终在场、冷眼看着而且一直以各种必要方式协助我的人，没有他我大概还是会写，只是很难想象会是个什么光景，我于是用这样让他麻烦、让他困扰的方式来表达我的感激，并纪念这一段逝去时光。但悲伤的是，十月里安民的母亲以八十五之龄溘然长逝，这当然比这篇序文重大，所以安民的序也只能留到我的下一本书。初安民把他几十年的生命时间多用在文学编辑工作上，我们都一起来到这个年岁了，时间所剩不多，未尽之志一堆，我仍然希望他回来认真地书写，像个诗人、像他本来应该的那样子写。

目 录

一　温泉乡的尸体露辛娜　001

二　回布拉格开同学会的伊莱娜　027

三　特洛伊十年后的海伦　055

四　画百美图的侠客金蒲孤　079

五　抄写在日本墓园里的王维　107

六　摆摊的写字先生卧云居士　151

七　不那么担忧电视的钱永祥　193

八　每天都在查禁书的唐诺　231

九　回忆四十年前柏林童年的本雅明　271

十　负责发明新病的小说家丰玮　323

十一　念自己小说给祖母听的林俊颖　367
十二　那位从纽约找上门来的 NBA 迷　411
十三　放弃绘画、改用素描和文字的达·芬奇　447
十四　叛国的六十二岁间谍卡瑟尔　487
十五　忘了预言金融大风暴的克鲁格曼　525
十六　在湖水上唱歌跳舞的卡钦那　577
十七　随西伯利亚寒流入境的蓝仙子　611

一

温泉乡的尸体露辛娜

《告别圆舞曲》很显然是昆德拉较容易看的一部小说，一个封闭性的单一场景，五天时间，八个人，一次死亡或说谋杀。事实上，这部小说顺时间分五个章节，创世记般以“第一天”“第二天”……命名，到第五天因死亡而终结，这几乎已是推理小说的标记——当然，昆德拉这个强烈而且复杂难驯的书写者名字不真的令我们错觉（或期待）自己正读着一本推理小说，但我想，如果书出版时发生了这个那个意外，以至于作者名字被误植为阿加莎·克里斯蒂那会怎么样呢？

我不相信昆德拉不是有意的，你看，故事设定在昆德拉故国某个健康疗养胜地的温泉小镇里，封闭、遗世独立，这是典型到令人生气的谋杀舞台，这种地方在小说里不死人那才叫奇怪；故事的启动开关是一次不恰当的怀孕，疗养院的年轻护士露辛娜坚信这是两个月前的一夜情结果，男方是声名如日中天的喇叭手也是乐团领导人克利玛，露辛娜拒绝堕胎息事，而克利玛有着病弱但依然绝美如昔的妻子，他深爱她且自誓要照顾她一辈子，所以被害人（尸体）也第一时间准备好了；接下来，相关人物一一登场如演员上台或说嫌犯指认，每个人都有他脸谱也似的极其安定身份、性格、年纪和他惟一想做成近乎附魔的那件事，有嗅闻出外遇不祥气味追过来的妻子卡米拉，有异想天开一直暗中执行他生育改造世界计划的产科医生斯克雷塔，有炉火中烧像个四处移

动炸药的在地年轻情人弗朗齐歇克，有只是路经此地即将去国不返如昆德拉自己的政治犯良心犯雅库布，有雅库布监护超过十年、身世坎坷、脑子远比胸部发育成熟的小女孩奥尔加，此外，疗养院还住着一个钱多得要命、该说优雅得很恶心还是优雅得很残酷的美籍老人富豪伯特莱夫（我感觉自己好像又回到担任推理小说编辑的老日子，正负责写着某本书的封底诱惑文字），可能的凶手也全数就位了；事实上，凶器一直就在我们眼前晃着，昆德拉不断特写它，这是一颗剧毒药片，泛着淡蓝光辉，拥有者是政治犯雅库布，配药人是医生斯克雷塔："我拥有这颗药已经有十五年以上。我在狱中待了一年之后学到一件事：一个囚犯至少需要有这种把握——那就是，他主宰自己的死亡，能够选择死亡的时间和方式。当你有了这种把握后，你就几乎能够忍受一切。你始终确知，你有力量在自己所选择的时间结束自己的生命。""在这个国家之中，你永远不知道什么时候有这种需要。除此而外，我认为这是一种原则。我认为，每一个人一旦成年之后，就应该拥有一颗毒药，并且要举行隆重的赠与毒药典礼。这并不是为了引诱人们自杀，相反的，是要让他们生活得比较平静，比较安全，让每个人在生活中都有一种把握，即他们是自己生命和死亡的主人。"

这使我想起但丁·加布里埃尔·罗塞蒂读了《呼啸山庄》后写给朋友信中的精彩话语："事情发生在地狱，但不知为什么全都

是英国地名。”——当我们活着的地方是监狱，或是地狱，这样的一颗药片便成为一把钥匙，我们随时可跟自己说够了开门离去。

用死亡来保护生命，博尔赫斯也有相似的想法，他没药片，但他用跟自己约定自杀来替代（“如果 × × 事没改善，两个月后我就自杀。”云云），一种唯心的剧毒药片，博尔赫斯说做成这个约定总让他精神振奋，不惧陷入更糟的未来，也再没有超过忍受极限的未来。现实之中，我认识的人惟一拥有药片的是一位旅居纽约的前辈作家，他也是半生紧紧携带着如同某个有实体有重量的生命信念，更像陪着他水里来火里去的守护神，只是他认为我当时还太年轻，拒绝了我的请求，我是没敢像昆德拉（或只是雅库布）说的主张人人该有一颗，但我确实觉得自己应该拥有。

好，谋杀开始，人们天南地北来到此地；谋杀完成，大家一一握手道别各奔西东，让时间恢复流动，让生命重拾它们原先的路径暨其样态继续不回头前行——

谁杀了露辛娜呢？

8-1=7，这七个人里，究竟谁杀了露辛娜？总有人得负责当凶手的；还是说，我们不该这么快把这个1（露辛娜自己）给减掉，如果你推理小说看得够多，已成为某种风声鹤唳型的读者了，你一定不会那么快排除露辛娜自己动手的可能，她可能只是自杀，也可能会谋杀了自己，为着某个更恶毒更复仇天使式的企图。

很神经是吧？的确是但没办法，生活里通常我们不会这样，只有我们读着某部小说时、如踩进了某种小说陷阱时才不由自主这样。依博尔赫斯，是爱伦·坡创造了推理读者，亦即创造出这样接受暗示读小说的我们。

于是，最典型最神经兮兮的推理小说总包含着这夸大的、遥遥相望的两端：一端是最终必须有明确的、排除的、单一执行的凶手，惟人数可以是复数无妨；另一端则是，通常会下英雄帖般召集全世界都可能杀此人的嫌犯，从当下利益纠结到沉睡百年的家族恩仇，附带着诸如此类阿加莎式的阴森森喟叹："是啊，我常奇怪为什么每个人都会杀人。"但其实更奇怪更虚张声势的是（但愿只是虚张声势而已），为什么每个人都有这么多人可能杀他。

近年来，音量颇大地响着一种对此小说单行道结局的质疑声音，依附在平等、多元、民主、开放云云这一团我们这个时代最无可阻止的思维主流里因此更显理直气壮，其积极实践形式便是所谓开放性文本的书写尝试，大家一起来，多歧路的人生不是只一种可能，小说也就不是只允许一种结局，我们自己提笔就可以改变它。所以，安娜·卡列尼娜不是非死不可，从她和渥伦斯基发生恋情到她跳向火车之间有足够长时间，而且还是呈树枝状展开而非单行道形状的时间，也有足够多的偶然阻止她或供她做出不一样的抉择，这也才是完整的人生事实，我们眼前结了婚又忍不住谈起恋爱的男女不比比皆是吗？所以，大白鲸莫比·迪克也可以转过头来由它天涯海角猎杀亚哈船长，这样也许更好玩更温暖更富节奏变化甚至有机会带出更复杂的善恶寓意，或者也可以考虑让这一条如此珍稀的白鲸列入濒临绝种动物名单得到保护，失业的亚哈可以改行上岸写小说如康拉德船长那样，或应征上"全世界最好的工作"成为南太平洋某小岛的海洋巡逻员，由他负责照顾莫比·迪克，一人一鲸，死生契阔从此过着幸福快乐的生活。

当然，这两个例子都很不好，因为《安娜·卡列尼娜》和《白鲸》这两部巨著太厚了，玩开放性文本的人不会选择它们，这

是有确确实实理由的，甚至这才是关键所在。一般而言，他们会选择短而轻而明确的东西，因此童话和寓言优先考虑，至多到那几本其实看电影或看电视即可的流行小说；我们随便走进一家书店或上网看其成果也的确如此，有不化为泡沫和没成为回收物资的小美人鱼和快乐王子，但并没有不自杀身亡的安娜，有变脸令人战栗的小红帽或青鸟，但并没有学会宽恕的亚哈和莫比·迪克。

这难免令人怅然若失甚至奇怪，理论上，敲开封闭硬壳，打断宿命铁链，让自由和其他无限可能宛如天起凉风吹灌进来，我们有理由期待甚至有理由要求，应该获得另一本乃至于一排更好或至少不逊色的《安娜·卡列尼娜》或《白鲸》，但何以我们只得到这些比报纸上四格漫画稍微有意思一点点的东西而已？雷声隆隆的解放却是荒漠一片的成果？如果原因是够好的书写者没参加，那我们仍得回答，何以这么动人的解放主张不吸引他们，他们不是最要求无限自由而且永远缺乏好题材的一批人吗？究竟什么阻止了他们？

总之，不管问题怎么问，都是福尔摩斯所说的，“奇怪的不是为什么深夜传来狗吠，真正奇怪的是狗为什么没有叫。”

好，谁杀了露辛娜？小说里我们可以就说是流亡的雅库布，但当然不是典型推理小说式的杀法，而是用昆德拉自己的方式来，有鬼使神差的味道——第四天，露辛娜把装镇静剂的玻璃药管忘在酒店桌子上（典型推理小说读者会第一时间注意到镇静剂和毒药相似的淡蓝色，从第一天就开始盯着这管镇静剂），被雅库布捡拾起来，“这几个小时是他在祖国的最后几个小时，甚至最微小的事情也具有不寻常的意义，并且转变成寓言的戏剧。他在心中自问：偏偏在这一天，有一个人留给我一个淡蓝色药片的管子，这是什么意思呢？为什么留给我这个管子的人是一个很特殊的女人——迫

害者的侍女、刽子手的朋友？难道她是想告诉我说：我还需要淡蓝色的药吗？或者，她是在提醒我毒药，为的是肯定她无止尽的憎意？或者，她是要让我知道：我离开这个国家是一种投降的行为，就像吞下背心口袋里那颗淡蓝色的药？”然后，是接连而来让人不及反应的意外，先是已知道有这颗毒药存在的少女奥尔加进来，正比较两种药片色泽和大小微差的雅库布下意识地把真正的毒药也收入管子内，马上露辛娜又去而复返，不容分说夺回多了一颗药的管子扬长而去，并在十八小时之后吞下它。这很冤枉，吞药当时她已和美国富翁伯特莱夫共度一夜，新的生活花朵绽放般豁然打开，眼前一片亮光，她已准备好堕胎重新开始。

这十八小时，雅库布为何不追回这颗可能害命的毒药？这是典型推理小说说不通的地方，但在人生现实却是成立的，也总是小说中特别好特别深刻的片段；推理小说并不信任人个别的思维和反应，它相信一般性，这是它的基本限制——雅库布在露辛娜吞药之前就开车离境，此时他已倾向于相信毒药是假的，是他老朋友斯克雷塔医生的一个温暖的玩笑（“他曾经相信：那小张卫生纸一直包着死神，其实，它只包着斯克雷塔沉默的笑声。”）；他也回头检视着自己内心最深处那一丝顺势的杀意，持续想着陀思妥耶夫斯基《罪与罚》中以斧头砍杀放债老妇的拉斯柯尔尼科夫，思绪顺着乡村的车行清风往上飘，从自身，到国家，再到人类历史和世界，具体的死亡乃至于祸福逐渐稀释并随之蒸发——

《告别圆舞曲》，从戏剧结构来说搭建得非常巧妙，太巧妙了，一种夸大的、难能置信的、但偏偏一切就如此准确的巧妙，每一人每一物每一个稍纵即逝的时间点和人心念头都被捡起、被嵌入、被利用并且得到解释；结局也摆放得纹风不动，每个人都得其所哉，满心安适地离去。但和典型推理小说最显著的不同在于，这

不是凶手的精妙设计步步为营结果，因为这个戏剧性主结构的完成包含了、而且依赖着太多无可预期的、不必然发生的意外和人不确定的心思。对推理小说而言，偶然是流沙是杂质，是建筑结构里不合法的材料，当然，好一点的、胆子大一点的推理小说也会试着驯服一些偶然，让小说显现出某种见机而作的机智（还有人没看过电影杰森·波恩三部曲吗？尤其是第三集开头波恩护卫着英国记者逃避狙杀的经典一段，波恩利用的全是现场随手抓来的物件和那些一闪即逝的时间差隙缝，这于是成为一次无法重现的逃亡），但这里仍有某一道天条也似的界线存在，越过这界线，戏剧结构就崩塌了，人也失去了驾驭能力乃至于自主能力，交给了命运的鬼使神差，它会更像是我们现实人生而不是一部小说，也就是博尔赫斯曾经指出的，某本书里存在着一个这么难以解释的角色，原因在于这最可能是照着真人写的，某些事只在我们人生现实里才发生。

昆德拉知不知道《告别圆舞曲》是个太巧妙以至于太脆弱的故事？我得说，我自己在小说阅读时好像一直听到他不怀好意的笑声。他曾经比较过托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》和乔伊斯的《尤利西斯》，指出来这两部小说都正面向着无时无刻源源不绝袭来的偶然碎片，这些某一时刻在人脑际闪过、到下一秒就完全消失的东西，在乔伊斯那里这只是人心迷航但什么事也没发生的寻常一天，而在托尔斯泰笔下却促成安娜突如其来的自杀悲剧。昆德拉以为，托尔斯泰做到了比较困难的事。

我们也可以就这么直说，既然你我所有人都早晓得偶然近乎无限的存在，这也就意味着所有傻傻写小说的人一样都早知道了不是吗？但知道偶然存在是一回事，想方设法捕捉它、看清楚它是什么东西、追踪它鬼魅般的变化轨迹及其微量影响、并成功在

自己的书写理解它消化它，这又是另一回事。后者是只能一点一点、一次一次精密从事的工作，而且危险，因为小说要收纳、消化愈大量愈捉摸不定的偶然（想象它每一个都不一样大小、都长不同样子），便得被迫一再改变自己破坏自己，一直到小说被逼到自身存在样式的临界点，如安贝托·艾柯讲的，你永远无法制成一张跟现实一样大小、一样保有全部细节的地图，因为那直接就是现实世界了，小说也就丧失了自身的边界泯灭了。所以《尤利西斯》的真正成就不在于小说这才首次发现了数量无限大且不断岔生的偶然存在，而是它极具说服力也虚无地宣告几世纪以来这道小说之路的到此终结，小说永远无法一次驯服全部的偶然，同时，不会也不再需要有下一部《尤利西斯》。

也就是说，早在《战争与和平》书里托尔斯泰所揭示的历史微积分，作为小说认识的一种极限，事隔百年，乔伊斯打造出这个偶然的大博物馆，实证地将它们一次展示出来。

回到《告别圆舞曲》来。谁杀了露辛娜？既然露辛娜之死是一连串偶然参与的结果，而偶然又全是可替换的（B 偶然取代了 A 偶然，酒店里奥尔加先一步进来捡走了镇静剂云云），因此凶手也就不必然非雅库布或露辛娜自己不可了，当然也可以是小男友、富翁这两个一样和她有性关系的人或路人甲；甚至，死的也不一定非露辛娜不可，谁说最像死者的人就得真是死者，让劈腿的克利玛得到报应不好吗？或这颗毒药绕一大圈、浪子返乡般回头毒死创造它的医生斯克雷塔不更好玩吗？还有，可以从头到尾根本没有人死不是吗？大家误会一场，在这温泉胜地愉快度他几天假，只有我们这些手心冒汗的读者知道，死神的锋利镰刀曾怎么堪堪从这些人头顶上扫过。

多年来，我自知自己是没能耐写小说的人，想象力严重不足；

但如果连我都能在三分钟内想出一堆其他可能，相信我，那些专业的小说书写者只会察觉得更快更多。

整部小说史就是一部开放性文本

这里我们就可以大声回答稍前那个问题了——为什么够好的书写者很少被时下这种开放性文本书写游戏所吸引？因为，他们本来就一直这么做了；因为，这之于他们不是新概念新发明，而是他们每一天奋力周旋的职业性现实，几百年如一日，你以为今天有人如梦初醒、第一次晓得并大声宣告是地球绕着太阳转，这会感动哪个物理学者呢？因为，说到底，每一部小说都是开放性的，小说家也许只能选其中一种可能发展它消化它（这是他书写时往往最费思量之处，所谓选择最难），但其他被搁置被冻结的可能并未因此消灭，可能还因此更浮现更被提醒（如我们读小说时会猜谁是真凶），而小说每跨前一步，往往又树枝状引发更多新可能，这是一些原来看不到以及被遮挡住的东西及其潜能，人惟有前进到某个新位置才显现出来，视野是一种不断前行也不断展开、不停生长的东西。惟就像《圣经》说的，小说耕种者不会将他田里的谷子全收光（也做不到），每一次耕殖会遗留下足够的细碎谷粒，供那些没田没种籽的人捡拾。一部小说的书写，让另一部乃至于另一连串小说的书写成为可能，只是有些很明显很直接，有些曲折蜿蜒但书写者自己心知肚明。

开放是书写的基本事实，书写者面对摊开的洁净稿纸，没人规定他写什么以及往哪里写去（当然，政府、出版公司或宗教团体偶尔认为他们可以这么做，比方要求凶手不可以是公职人员或神父修女）；而可能却是逐步找出来、创造出来的，这一点非常

非常重要——即便是那种先设定好结局的小说书写方式亦然。在你认真朝终点奔去这一路上，总一而再再而三有始料未及的变化发生，那是再缜密的脑子都无法预先掌握的，也许你仍安然抵达你原来要的结局，但依循的却是曲折不同的路径，以至于这个依然的结局往往有着（或比较好的说法，“获取了”）不大一样的意思和光彩；更多时候是小说走向了不同的结局，更好，或者很懊恼原来那是此行走不到的地方（也许下一部小说可以吧）。好的书写者（大概除了纳博科夫）会衷心喜欢这样，即使这样比较疲惫，所以博尔赫斯才讲，一部小说的结局如果跟预想的完全一样，那是一件最让人沮丧的事。

有没有那种妄想把田里谷粒全搜光不留给人的小说家呢？有的，这样守财奴也似的小说书写者通常集中在类型小说里，尤其是那些写推理小说的。

之所以如此，是因为推理小说确确实实创造出这种“一个封闭场景，八名嫌犯，一具尸体”的神经兮兮模式。这八名所谓的嫌犯都有动机、有机会而且可能还真心要杀，差别只在于其中某人先动了手其他人来不及而已，法律上这有罪无罪天差地别，但小说深切关怀的人性意义层面可以是全然同等的，甚至没杀人的可以比杀了人的更坏或说罪孽深重。我们从书写者这一侧来看，那意思是，在最终破案结果揭露之前，书写者得奋力平行地、分配尽可能匀称地发展至少八种可能（就别算交叉衍生的了），想想，好的、可成立的小说题材何其珍贵，书写何其不易，你几乎写了八部小说（往往只差最后一章），却只能完成一部，收一部小说的钱，这浪费到令人心痛不是吗？所以说听到这种开放性文本书写游戏，我想，心情最复杂难言的一定是阿加莎·克里斯蒂式的推理小说家。一方面是，原来秘密糟糕被发现了，这有点令人

紧张，曝光了推理小说长时以往的执业机密，篡夺了他们私藏的接下来小说题材，让他们原本好整以暇的书写人生风疾雨骤起来；可另一方面，这些家伙以为这算世纪新发明是吗？这完全是外行人的天真无邪，有点好笑。

正常来说，我们不会等《告别圆舞曲》Ⅱ，期待昆德拉再写一本妻子卡米拉杀第三者露辛娜的小说（等电视新闻还快些），但阿加莎呢？坊间很容易买到阿加莎·克里斯蒂的全集，也不少人本本不漏地全看了，没发现她正是这么搞的吗？——只要不惑于表象的微差（疗养院换成火车厢或沙漠中遗世独立的考古营地云云），很容易发现雷同到绝非巧合的地步，以至于我们常怀疑自己一定错拿了已经读过的。阿加莎多产的秘密之一是让这本书的嫌犯成为下本书的凶手，轮舞也似的，等这八个人全杀完这一轮，还可以两两配对地来，更可以八个人有志一同地来（《东方快车谋杀案》，实际上不止八个），最后还可以让理应置身事外的“我”跳进来杀人（《罗杰疑案》，利用了我们读者“叙述者≠小说中人”的惯性视觉死角）。阿加莎笔下的老太太神探马普尔专注但不复杂，她固执地以一个小模式看待芸芸众生，这个小模式就是她住了几十年、比人类学田野调查还详尽的小乡村，她将村子里的人以及彼此的关系网络提升为某种“原型”，也就是她的基本生命图像，整个大世界不过是这个小村落的函数，是这个小村落的变奏和展开。阿加莎自己也是这样，她自己的世界并不大，《东方快车谋杀案》差不多已一次展示完她的众生构图，老贵族、新富豪、寡妇、继承人、管家、外国籍的家庭女教师、医生律师等专业人士、殖民地归来的老上校、迷人的浪子恶棍以及女佣和司机云云，她俭省地用一辈子、用几十部长篇外加一些拾遗补阙的短篇来完成今天网路上粗手粗脚一夕就用掉的东西。

缺页

世人慷慨地不多计较，也许正因为，我们也意识到这比较难、比较惊险，如奥运会体操比赛，在“冒险性”“创新性”这两项得到额外的加分。

惟一实现的一种结果

安贝托·艾柯在人类最古老的亚历山大图书馆演说“书的未来”时，也回答了有关书写无限可能和开放性文体的此一喧骚问题，狐狸多知的艾柯当然只会比我们更知道这绝非新发现新发明，所以他提出一系列早已发生的例证，包括马拉美所说“书”的理念（也是博尔赫斯一提再提的）；包括雷蒙·格诺发明的组合算法，借助可能性，从有限的句子创作出百万首诗歌；包括马克·萨波塔的小说，变换其页码顺序，我们便能组合成不同的故事；还有即兴的、随机变奏的爵士乐云云。最终，艾柯果不其然把一切推回原点，把可能性放到最大，他提出了“字母表”，几千年以来，大概除了中文，人类所有的书、所有的作品、任谁穷其一生也无法看完的全部东西，不都是寥寥几十个符号组合而成的吗？事实上，我们还继续组合下去，打算一直用到世界末日为止不是吗？

是啊，要谈开放和组合，何不干脆就谈字母，还有什么比这更自由更接近无限的呢？——艾柯博学的、耐心的、谦和的说话方式，里头绝对藏着他比谁都尖刻的笑声。

但无论如何艾柯一直保持着礼貌和温和，他甚至没像我们逼问这样书写方式的真正成果，没计较那些组合而成的百万首诗哪些能看哪些不能看（可不可能和好不好完全是两回事），也许他以为接下去的话才是重要的：“一部超文本的和交互式的小说允许我们去实践自由和创造……但是那种确已写出来的小说，如《战争

与和平》，所面对的不是我们想象力的无限可能，而是掌握着生与死的严格律法。”“一本书给我们提供一个文本，它在对多种解读开放同时，告诉了我们某种无法改变的东西。”

所谓无法改变的东西是什么？一开始而且最多时候它就是事实，尤其是那些已然发生的事实，这是人所面对最沉重、最让人窒息的东西，它在未来仍是事实吗？是无可撼动的吗？艾柯以雨果《悲惨世界》（昆德拉嗤之以鼻的巨著）书写的滑铁卢一役为例：“雨果从上帝的观点来描写这场战役……不仅知道发生了的事，而且知道可能会发生的以及实际不会发生的事。他知道，如果拿破仑得知圣约翰山顶那边有一道深沟，那米约将军的重甲骑兵就不会崩溃在英军脚下，然而当时他的情报是模糊的或缺失的。雨果知道，如果替冯·布罗将军当向导的牧羊人指了一条不同的路，那普鲁士援军就无法及时赶到并击败法军。”所以为什么可能改变实际上不能改变？“悲剧作品的魅力，是让我们感到书中英雄有逃脱其命运的可能，但却未能如愿，原因在于他们的脆弱、他们的骄傲或是他们的盲目。此外，雨果告诉我们：‘这样一种晕眩，这样一种错误，这样一种毁灭，这样一种让历史为之震动的失败，难道是某种无因之果吗？不……对即将到来的新时代而言，伟人的消失是必然的。某个无人可反对的人掌管着这一事件……上帝从这里经过，上帝走过去了。’”

这里，雨果不肯说出或不愿屈从于“偶然”，用“上帝”来替换它，把全部偶然包裹起来成为一种必然，一个绝对意志。

像是雨果感染了艾柯，艾柯回答得如此诗意。艾柯说原因在于人的脆弱、人的骄傲或人的盲目，这是文学家意有所指、以具体深刻来替代周全的典型说法；换成我们一般人的话是（我们如今活在一个较在乎周全、惧怕深刻的世界），原因在于我们是人，

六尺之躯七十人寿，一种常依本能行事却又拥有特殊回想能力懊恼能力的古怪生物，又活在一个处处是惯性事事是制限（水往低处流，轻烟升上天，日夜交替草木荣枯云云）的小星球上。尤其，每一次我们总是得在最窄迫的时间缝隙中和最不合适的心绪之下做出生命中也许最难回头的抉择；以及，总是在最没知没觉中做成多年之后才知道何其致命的决定。

一种笼统的开放自由，如果真是小说家不假分说永远排名首位的可欲之物，那《悲惨世界》或《战争与和平》会是很笨很奇怪的书写选择，干嘛要重返一场胜负已定、结局先知道且无法修改的战争呢？所谓的历史小说将成为最荒谬的小说，反清复明不会成功的，暗杀希特勒的英勇行动谁都知道这些人只是赴死，任何天衣无缝的计划就像阿喀琉斯的脚跟一样最终一定准确无趣地一箭射进来，它自宫式地先截断结局的开放可能，所为何来呢？甚至，小说回归书写者自身的童年、自家的老房子、自己年少当时始见广阔世界模样的无可替换岁月，这所谓“幸福题材”的书写，同样也都变得可疑而且无甚意义。

“悲剧作品的魅力，是让我们感到书中英雄有逃脱其命运的可能，但却未能如愿。”艾柯这两句话很明显并陈了两个完全背反的东西：无休无止的遍在偶然和惟一实现的结果，这两者的激烈拮抗才是我们真正的问题所在——我相信，如果我们有很多次人生，或更正确说，有那种随时可退回去、可按键重来的人生，这所有一切就不会困扰我们，数学家的愉悦（或无情）计算也将取代小说家的艰辛追索以及我们每个人或欢欣或懊恼、时时悲喜交加的回忆。可惜我们生命处境不长这样子，而这个“惟一实现的结果”，拿破仑兵败滑铁卢，安娜跳向进站火车，露辛娜成为一具尸体，我们莫名活成眼下这副模样云云，都不仅仅是透明性的几

率之一而已，哪有这么风凉的事，它同时是惟一的，是全部。

所以我一名老友非常聪明地指出来，一切水落石出了，所谓开放性文本书写游戏对当下的小说书写没意义也不好奇，它顺利找到自身的沃土并且取得巨大无匹的现实成就，那就是GAME，从电动玩具到网上游戏，原来这才是它的正确归宿，它的本来面目——我玩过一小段时间的“三国志”游戏，用所有人包括西凉不毛之地、几乎没钱可建构军队的马腾，都成功统一过只有司马家完成的彼时中国。我的经验是，这只需要一点点诀窍，完全不需要什么想象力。

有一种相当准确但不免尖酸的讲法是，当执政者（或某专家学者）告诉你，某某事是文化问题或社会问题，通常代表到此为止了，他其实什么都不知道，也无意再多知道什么。几率、偶然云云也是这样不具体的、非指称性的用词，我们一般人习惯使用它，是为着结束某一个想不清楚的困惑，但对某些人这才是工作的开始，所以雨果问，这一切是无因之果吗？《战争与和平》里甚至更进一步，托尔斯泰以为诉诸偶然云云只是人无知的、自我安置的遁词，一切都是因果，他坚信因果之链，凡事（也许除了创造之始、第一因、上帝，因此迟早会追索到祂）皆有其来历的因和其引发的果，但麻烦而且永远无望彻底解决的是，我们人无法捕捉住这些数量接近无限大、个别作用又可能无限小的全部之因，并且还要准确分别出每一个因的大小不等作用值，建立起算式，来求答案的果。人类的历史微积分，我们只能从概念上勾勒它的可能模样，但实际上无法成立不能演算。这里，不就预告了多年之后《尤利西斯》这部小说吗？当然别忘了，还有中间福楼拜的《布瓦尔和佩居榭》，这道由小说最多疑的心灵（托尔斯泰、福楼拜云云）所走出来的孤独冒险航程，让卡尔维诺赞叹不已

（总得有几个人肯不顾一切去做最危险的事吧），但他同时也告诉我们，航程的壮丽终点处必然是一连串的海难，只因为越过了某一道难以言喻的界线，“渊博”与“虚无”会混同起来。

我一直有几句提心吊胆的话忍着没讲——依我个人的阅读经验，《尤利西斯》极可能是所有伟大小说之中最无须一再重读的，你一旦看懂它就是懂了，往后的重读只是欣赏赞叹，像再一次面对某一个工艺精湛的、毫芒微雕的宝物，或更像是已知道答案（某个原理）的上千页证明过程，此外，就是知识、语言文字的解字谜游戏。书里头那些下一秒就复归消灭、微中子般不断穿透过利奥波德·布卢姆一九〇四年六月十六日星期四这寻常一天的东西，同样没事穿透过我们往后每一天的阅读和记忆，这或许正是乔伊斯希望做到的，也不可思议地成功做到，不留存，不反应化合，不随时间转动出不同面相不同意义，拿它们当真只是绝望的徒劳。我们也可以说，小说这些无止无休的细节，只陈列不编织，看似最具体最亲切，但其实是全然无情的，是一纸长到无法驳斥的证物清单，不管它们原是印象、念头或者知识，都只有（或只剩）同一个立场和意义，而且全数朝着同一个方向和目标，为的是回答小说自身这一个最多疑的极限询问，和我们遍在的现实生命疑问完全无关。

只实现一种结果，这才是我们迫切的人生现实，这也是人深刻而且可持续思维的真正基础，包含着我们绝大部分的欢愉和悲伤，以及特殊的愤怒和不平，后者也许是书写更直接的驱动力量，如法国诗人忍不住重回这一场拿破仑和法军的历史决定一败，终结了他们的某个熠熠发光的年代及其想象。小说可不可以改写这一难受的结果呢？当然可以而且再简单不过了，但这么做有什么意思？书写者自己最知道，避开痛苦（包括情感的悲苦和日日工

作的艰苦），他所剩的东西也就不多了，所有这一切瞬间化为一缕青烟，小说成为一种游戏（电动玩具那种意义、那种认真程度的游戏），无所不能，但也什么都不是。

人有焦点、有认识热度和意义的思索，总是截断时间朝向背后的，如本雅明所说被历史的暴风倒推入未来，而非天真地、漫无目的地向前。《尤利西斯》书中，漫无目的的心思漂流构成没事一天的人是布卢姆，而不是书写者乔伊斯，他是完全知道此一小说结果并精确控制这一切的人，这些凌乱随机的偶然碎片是由一个精密、严肃、悲苦的心灵所指使所步步为营安排的，我们甚至感觉太机械性了。当时，乔伊斯自愿离开爱尔兰祖国时曾立下如此誓言："以我所拥有的三件武器：沉默平静、离乡背井和严谨细致去创作一部经世著作。"

只专心写一种可能

很多人（好像太多人了，如昆德拉所说，如今到布拉格人人身上一件印着卡夫卡肖像的T恤）热爱卡夫卡，有关他《变形记》这部梦魇般的小说，博尔赫斯指出来，其实只有一件神奇的事发生，那就是可怜的格里高尔一觉醒来发现自己变成一只大甲虫，除此之外，整个世界完全保留原状，格里高尔的家人也仍像昨天之前一样对待他，更妙的是，格里高尔自己除了身体异变之外也还是昨天之前那个格里高尔，他第一件担心的是这个新身体下床不易，可能上班会迟到。然后，我们才一次一次慢慢看到，这个巨大的虫子身体如何引发一连串有条不紊的变化，几乎像科学实验般的控制和记录。

博尔赫斯以为这是聪明的，神奇的事一次最好只发生一个，

这样我们才能看清它，也才能掌握它的变化和作用；而且，神奇的事最好用平静的话语来讲。大家都神奇、都大声嚷嚷，那就跟通货膨胀一样，神奇不仅贬值到一无意义，还多引发灾难。

数学告诉我们各种无限数列的存在，比方正整数，但我们说，一道无穷的数列究竟从哪一个数开始算进入无限所统治的范畴呢？不能这么问对不对？因为无限不在任何一个数里（除非某种隐喻或某种太过玄妙的说法），无限也不在数和数的关系里，无限是总体思索生成的一个概念，来自推演或说额外的发明；每一个数都是具体的，是可以用 N+1 的方式明确写出来的。

博尔赫斯一生迷恋各种难以穷尽的可能，比谁都耽溺其中，但最怀疑无限这类用词的也是他，认为这么说是夸大，也无从有效感知；他最喜欢的正是 N+1 这样具体明确的数，是精准数字的不断加一向前，是确确实实事物仍不停生出的可能和机会；而且，这个新数字（新的可能和机会）同时是受原数字约束的，约束的另一面意思是指引，两者是有联系关系的，可说明可确信乃至于是可预测的。这里，于是包含着人已知和未知的不断交换和进展，呈现出人的认识之路及其步步为营的获取和省思。否则，无限只是一团，是汪洋一片，甚至更接近某个黯黑无光的洞窟，无法分解无法编码也无法进一步描述，含混成一堆的弃置着所有我们没想清楚和无法真正想清楚的东西，取消了极限（或界线）这个极富现实迫切意义的更重要认识概念。无限这个洞窟，物理学者一进来都成为神秘论者。

N+1，多爱你一天，多让亲人活一年，一百公尺跑快 0.1 秒，去个从没去过的国家或城市，买一本新书或一件魂萦梦系的新衣服，从又一个清晨醒过来，触摸不可触及的星辰，这才是我们每一刻人生现实的真正模样，也是我们时时的想望和处处会撞到的

无形厚墙，而且撞起来还真的很痛。某种意义来说，人类的发明和创造，人的各式工具以及在漫长历史里一点一点练出来的精湛工匠技艺，都试着在推动这面厚墙，也还真的一再推动了它，比方人寿便被我们推了一倍之远。但同时很令人懊恼的是，我们直接从每一次奋战经验知道，我们不活在无限数列里（秦始皇不智地相信，他的帝王编码正是一道无限数列的梦，但才到二就被死亡和毁灭打断，比起来《告别圆舞曲》还撑到第五天），极限可以前推，却无法真正取消，更惨的是，边际上每前进一分都比之前阻力更大（物理学者和经济学者也都在现实世界早早发现此事，并各自形成法则），还可能带来让人措手不及的种种副作用——无限从不是真正的工作目标，它甚至不存在我们专注不懈的操作时刻；无限是冥思，或是梦想和补偿，或只是某种意义的心思休憩，是我们暂时放下手中工作时放松肩膀镇定心神的一声长长叹息，洋洋乎美哉，逝者如斯不舍昼夜，孔子当年这么叹息完，便掉头回现实的鲁国继续工作。

小说书写是人确确实实的工作，也许没办法都像卡夫卡那么冷静，但工作要展开，通常你一次只能做一件事，盯住一个人，牢牢记着心中的一个图像（加西亚·马尔克斯所说，一对穿着丧服的母女走在午后太阳炙烈的街上或码头边焦急但强自镇定等待邮船到来的体面老者；卡尔维诺所说，一个裂成两半的人或一具空无一物却像骑士一样行动的铠甲；福克纳所说，一个小女孩爬到树枝上看着进行中祖母的丧礼，浑然不觉自己露着脏污的内裤……），也就是说，聚焦地、实质地、彻底地一次只发展其中一种可能，努力让我们看到这单一可能的完整极致模样。担心可能性太少吗？不会的，他知道这一路走下去还会生长出多少原先看不到或不存在的新可能来，不加节制的话甚至会淹没他，就像当

年写《布瓦尔和佩居榭》的福楼拜被淹没一样。

一次写一个可能，就像我们一次只实现一种人生，但又不只如此，因为现实生活中事情通常是没头没尾的（也因此反省不易，更难以赋予意义），而且我们会疲惫、会力竭、会闪躲、会中止下来原地停留、会活得不够久等不到结果、会跟自己说算了。在这单一可能被实现的路上，小说可以更无各种物理性阻力更一意孤行地冲到底，抵达一个一个合情合理但实际经验里我们不容易（不能、不愿、不忍……）抵达的陌生之地。笨拙的小说书写者会把它写成夸大不实，但其实原来不是这样，原来只是不加阻拦地完成因此自然变得巨大，厄运会连锁扩张成为罗网般的命运，恶意会实践为谋杀，《问题的核心》里斯考比心中那一点点善良的错误和欺瞒最终会一步一步把人引进炼狱里，《恋情的终结》里在尽头处我们会找到一个你非反叛祂不可的上帝云云。小说，就算贴着现实写，它头也不回地继续前行，会一路叫醒现实里殒没的东西，最终形成小说和我们现实人生的“再脱离”，以至于小说总比我们的人生现实或更纯粹、或更荒诞、或更恐怖、或更加不可收拾云云。毕竟，事物包括我们自身（情感、欲念乃至于只是身体）的单点彻底放大模样，总有着一堆我们不好逼视不堪承受存而不论的鬼东西，恶禁不起这样，善其实也禁不住这样。

这个小说和我们人生现实的再脱离现象，愈到近代一定愈明显愈严重。因为人一代一代出生死亡基本上是重来的，克罗马农人得处理他青春期的身体躁动，几万年后今天的你我一样得处理；而小说（以及其他人的思维创造成果）却可以而且必须直接从前人的已推进之处开始，这是优势却也是沉重的限制，好走的大路已络绎不绝全被走光了，方便当凶手的都已杀人无数了，当代小说被迫走上旅踪较稀之径，不仅愈来愈难成功，也愈来愈难取信

于人。而且一旦成功，小说书写者很容易发现自己站在一个四顾无人之地，深入的距离已非一般人普遍生命经验所能及，人们会觉得小说陌生、不正常、样子可怕以及这些关我什么事。一直以来，小说是人类历史里最贴近一般人的书写，但今天，小说书写者和读者宛如堂吉诃德和桑丘·潘沙结伴冒险而行并挨揍的幸福日子极可能一去不回了，接下来书写者得只身再前行，这是当代小说几乎无解的困境和其质变。因此，跟合理相信太阳迟早会烧光自己一样，有人不免提前担心小说终会写完所有可能瞌眼长逝，我自己倒不忧虑这个，我想的是，在那个隆重的日子到来之前，之很前，小说大概已成为一个说着自己难解语言，没人听懂也没人愿意再试着听懂的古怪东西，在它用尽自己之前，就已先被遗忘、先被驱赶出这个犹有阳光照临的世界。

读《尤利西斯》或更不智还读他《芬尼根的守灵夜》的读者也许会说这是什么啊，甚至怀疑这个作者到底会不会写小说是否骗子，但你要不要回头看乔伊斯宛如回忆的《都柏林人》呢？一样的，不少人跟我一样很受不了日后走向原始、变得句句话乖张残酷的 D. H. 劳伦斯，但你是否也读过他《菊花香》这个年少短篇，安详地写一顿晚餐、一个等她矿工丈夫下工却迟迟没回家的妇人？这都是没跟我们“再脱离”的乔伊斯和劳伦斯——如果他们早生个一百年左右，或生在加拿大、美国中西部某个不问世界加速变化的日升日落山居小镇上，相信我，他们会是你我愉悦阅读、那种兼有着温柔和睿智之光的善解人意小说家，为我们讲出、描绘出那些只距我们一步之遥、满心想法却说不成的话。但小说的幸福题材已一再写尽了，或更正确说，相应于每一个人只一次的人生以及只一次如此震颤于心的成长岁月，如今每个小说家仍允许保有一次配额，不定在自己哪个书写阶段，可不问意义可抛

开世界回头写一次自己的幸福题材，这是很奢侈的，其余时候，他有未完的每一天工作。

我想起香港老朋友钟晓阳特别喜欢的歌 *Stand by Me*，站我这边，夜晚降临整个世界漆黑无光我都不害怕不流泪，是啊，就连只负责吓人的通俗作家斯蒂芬·金也写了他幸福题材的这篇小说，四个小男孩异想天开沿着长长的铁轨去看一具尸体，然后什么事也没做地只静静回到忽然变得小了一点的小镇。我还想到，脑子长得跟别人不大一样的聚斯金德，也写了他《夏先生的故事》——

对抗上帝的作品

王尔德这个总是把美弄得浮夸、弄得浑身令人不安香味的人，说过不少我喜欢的话（我仍以为这两件事是相干的，这是他孤注一掷自己生命的奖赏），包括这一句："一本没有理想国存在的地图集是不值一顾的。"——当然，王尔德不真的是一名地图绘制师傅，他是书写者，绕一圈说话，引佣兵入关攻打，他要说的仍是文学。

但我们可能也因此想到，以前人们奇奇怪怪绘制成的那些古地图，甚至想起中国的奇书《山海经》，它本来就是一部用文字画出来的地图集。到今天，最吸引我们目光的，是其中那些我们已知道现实世界不存在的东西（真的不存在了吗？），一条大河，一座城，一个比例全然不合的孤岛，一个被刻意标示如熠熠发光的国，也许还加上几只奇形怪状的活物，比方海浪里露着大脑门的怪鱼或长出翅膀的兽等等。《神曲》中尤利西斯（即奥德修斯，尤利西斯为其拉丁名——编注）晚年的再一次告别伊塔卡出航，这是多出来的一次，也是最后一次，依循的应该就是这种地图，进

入到这样一个世界。跟随他的皆是上了年纪的水手，他们先抵达大力士赫拉克勒斯劈开的直布罗陀海峡，这是地中海的终点，也是他们熟悉已知世界的终点，再往前是未知的大洋。尤利西斯说服了他的伙伴，他要大家去看无人的世界和地球背面无人航行过的海洋，要大家牢牢记住自己的身世、记住自己不应像野兽般浑浑噩噩地生活，应该追求“美德和知识”。据说他们最后航行到南半球，看到那里满天不一样的全部星辰（博尔赫斯骄傲所说，比你们北半球美丽太多的星空），还有一座前所未见的巨山（南极裂解出来的大冰山吗？），这正是炼狱的圣山。这次他再没回家了，船在风暴中的第四个大漩涡沉没，不晓得当年先知应允他毫无痛苦的幸福死亡，指的是不是就这样。

这些对我们而言异想天开的东西，对当时绘图的人就只是理所当然，甚至还是最重要、画得最费心的，因为他们相信一个完整的世界就应该而且还非有这些东西存在不可，少掉它们怎么能称之为完整的世界图呢？他比较不规矩的只是，他找处空白就硬塞进去；或者，他把已知世界缩小，四方好留出大片空白，再一样一样装进去这些他坚持的东西。

至今，小说家的世界图仍是这样的古地图，痛苦是仍然空白处处、会难以百分之百精准且不免迷航，但好处是可以保有希望，甚至硬塞入希望。希望极可能就是我们生而为人所能有的最好东西。

我们说过，可能性从不均匀不平等，指的不只是妻子女佣谋杀几率的这层次不平等而已，真正的不平等来自我们自己，诸如我们对于美的看法，对于善的看法，对于公平正义的看法，以及更多难以抑止的渴望和某些依依难舍的情感。我们于是会严重偏爱其中某些种可能，期待这几种胜出成真，也因此会厌恶另外一些可

缺页

二　回布拉格开同学会的伊莱娜

“不多久前，台北第三高女召开同学会。日治时代，第三高女是台湾最优秀的女子学校。辜颜碧霞现在是第三高女联谊会会长，李登辉的太太、彭明敏的太太、黄信介的太太，都是我的同学，二二八受难者吴鸿麒的太太杨秉治则是我们的刺绣老师。我们不分什么主流派非主流派，也不分什么国民党反对党，同学就是同学，大家聚在一起，不谈政治，只说一些儿孙的事。都已是近黄昏的人了，如果一定要说彼此有什么不同，她们或许比较好命，我就不一样。我本来可以很平顺，很幸福，做个平凡的女人，环境使然，慢慢就有了不同的人生走法，现在六十八岁了，还不能止歇，还要一直奋斗下去。

“我是林至洁，郭琇琮的妻子。”

郭琇琮是二二八受难者，一九五〇年被捕旋即于同年枪决，只活三十二岁，林至洁也同时候入狱，坐了十年牢，人生自此踽踽于途。

当年这一对秀异的年少夫妻，原都是所谓好人家的儿女，也念到了彼时社会条件所能应允的最好最高等学校。但糟糕多了一些敏感正直和够柔软的心，还相信了一些彼时社会不能允许的东西，以至于被残酷的时代辨识出来孤立出来。林至洁历历在目如发生在昨天而已的回忆（可见几十年来时时勤拂拭），他们第一次

约会居然在彼时的大酒家江山楼，地点是郭琇琮刻意选的，只是不在笙歌夜里而是破败、真相毕露的白天时分。原来是学医的郭琇琮定期到那里诊治这些饱受性病梅毒折磨的风尘女子，清理包扎烂疮，自己花钱为她们打当时绝不便宜的抗生素云云，惟这事不可声张，因为会妨碍这些可怜女子的生计。郭琇琮朴直地请求林至洁一起做这件事，这非常非常动人，仿佛他相信这最污秽最可怖的劳动同时也是最洁净最光荣的，因此这样的请求可以是礼物，把自己最好的东西赠予最心仪的女子。我记得朱天心翻开书给我看这一段时欲言又止，我当然知道她想什么，她一定想告诉我若自己生在当时也收到这份礼物，可能也无可遏止一定会走上同一条不平顺也无法幸福的人生路，成为几十年后同学会里没那么好命的那个人。朱天心不好说出口，一部分因为这么说有点自夸。

同情不进则退，同情再往前走会成为愤怒，再更往前就不容易回头了。

同学会，尤其是三十年五十年之后仿佛生命已水落石出、答案全部揭晓的同学会，感觉总非常刺激，如同推理小说看到了最后一页。米兰·昆德拉的小说《无知》里头也有一场同学会，但没时隔这么久，是一九八九年苏联占领军“轻轻悄悄、彬彬有礼”退出捷克之后，流亡法国的伊莱娜再回布拉格和昔日的高中同学聚会。昆德拉让这场突如其来、仿佛是历史不怀好意召开的同学

会，有个极狼狈的开头并找到了隐喻之物——这一狼狈的隐喻之物是十二瓶波尔多红酒。伊莱娜满怀喜悦地精心准备了红酒，是她流亡法国带回家的礼物，盛装了她法国的二十年，但“她的朋友都很不自在，大家呆望着那几瓶酒，直到其中一个朋友发了难，这个朋友自信满满，很以自己的单纯为傲，她直截说了她比较喜欢喝啤酒。这个直肠子的女人让众人的精神为之一振，大家都表示同意，于是这位虔诚的啤酒信徒就把服务生叫进来了”。

由此，这场同学会的进行打开始就是捷克啤酒式的而不是法兰西红酒式的；也就是米兰·昆德拉真正要告诉我们的，只存在二十年前那个还住捷克的伊莱娜，没有任何一名老同学对“法国这二十年的伊莲娜”有兴趣，没有人想知道伊莲娜经历了什么、想些什么。事实上，伊莱娜自己是很想讲的，不只因为这对所有人而言是特殊的（新奇乃至于有种种意义、有助于认识这段捷克奇异历史云云），同时这就是她生命遭遇再无法替换、结结实实的时光，就是现在的她。但她发现没有人要听，就算她小心顺着大家话题试图转到她要讲的话也没用，每一次都轻轻滑开。

这样事，和谁细讲？——章诒和之前的书卖得很好，很多人读并传诵谈论，有一定的热潮，但章诒和仍取用这么一个孤独的书名，她也寸心知道有多少东西在热烈的气氛中滑开了是不是？

有点像这些红酒。这十二瓶孤零零如哨兵的红酒最后呢？小说家昆德拉没忘记它们——最后，在一片烂醉之中，仍由那位叫啤酒进来喝的同学发现了红酒直挺挺的存在，大呼小叫地“我还是得尝尝你带来的酒！”于是所有人把啤酒杯换成高脚杯。新酒新容器，但仍以啤酒的豪情方式来喝，很像在我们台湾；也就是说，红酒不过是酒精浓度较高、更让人快快兴奋起来的深颜色啤酒而已，已然麻痹粗大的味觉嗅觉细胞不能也无意细腻分别它的

不同香气和味道，因此仍没有那二十年法国，仍只有捷克。

这让伊莱娜更沮丧、更知道不可能了，也才出现了这段O.S.——伊莱娜感觉自己身体变成个诡异的模样，她被这景象震慑住了："起初，她们对伊莱娜曾经在外国生活这回事丝毫不感兴趣，她们就这样给伊莱娜做了截肢手术，把她二十年的生命截去。现在，她们又搞了个审讯大会，想把她久远以前的过去和她当前的生活缝接起来。这么做，就像是把她的两只前臂截去，然后把她的手掌直接固定在手肘上；像是把她的两条小腿截去，把她的脚掌接在膝盖上。"

这如同截肢般被弃去的二十年，呼应了《无知》一开头就提到的另一个二十年，那是希腊狐狸也似英雄尤利西斯离开故乡伊塔卡的全部时间，分两半，前一个十年打特洛伊，后一个十年返乡迷航。但其实后十年分配极不均匀而且有点不好声张，大概正因为这样所以大家有意无意地滑开它，尤利西斯真正面对风浪、面对妖物、面对追杀他的众神比方波塞冬其实只有三年，后面七年他安住于女神卡吕普索的小岛上，和她过着夫妻般的生活。昆德拉仔细再读过这部史诗，以为这是很快乐而且平静怡然的七年。

如果我们佐之证之以人的经验、人的情感构成及其自然变化来重看这段神话旅程十年，会清晰看出端倪来——前三年，他的确心急如焚，生命中只有回家这件事；后七年，随着心里可焚烧的东西慢慢烧完，原先不愿多看一眼的当下处境会逐渐成为厚墩墩的现实，会成为某种生命处境，供应着很难长期冻结的其他生命需要，其中也包含着某种带点负疚的欢乐以及他种可能，这是卡吕普索之于这七年的尤利西斯。这七年，他尽管仍悲伤（但更遥远）地想着伊塔卡和妻子珀涅罗珀，但生命确实已出现新的具体可能而且还已装填了可抗衡的实质内容了。这段壮丽航程的最

后一程，由天神介入才促成的，极其有意思，忽然不再像是个神奇故事了，妖物怪事全都退场，平顺得无话可说，更像是依照事实，荷马告诉我们，其实还是在尤利西斯酣睡中完成的如同我们今天搭车搭飞机。费埃克斯王派给他的水手将他连同床罩褥垫一起抬上伊塔卡岛的老橄榄树下，也小心没吵醒他，是的，就连最后陪他回家的都是奉命如空中小姐的异国人，他自己的手下早已一人不剩。悠悠醒来的尤利西斯孑然一身，一时不知自己身在何处，好半天（故事中是雅典娜帮他驱散浓雾）才回魂也似认出这是故乡这就是那株橄榄树，如果换由博尔赫斯，他一定又要说这也可能只是年轻新婚的尤利西斯牧羊时睡了一场庄子式的午觉，从来没特洛伊没塞壬也没地狱里那些亡魂说话，博尔赫斯就喜欢这样，事实上，乔伊斯后来借名字写的《尤利西斯》也差不多就这意思，更厚的一部小说只是一天发生的，是人心思的不断触礁漂流迷航，同时也随之消失遗忘。我们这里只说，如果尤利西斯最后一程是醒着的，他会改变心意吗？他会在最后一刻下令掉头航回卡吕普索那儿吗？这个比较难传颂难解释的可能性仍是存在的，只是没能够而且从此永远不发生了而已。所以，我们也就可以讲这趟航程的结束并非百分百出于人的自愿，尤利西斯的睡眠轻轻打开了一个谜样的缺口，我们其实并不知道尤利西斯最后的真正决定，尤利西斯自己也不知道，如同我们每个人的现实人生。卡吕普索和她的洞窟于是封存了起来，成为未实现的另一个世界，一个只剩尤利西斯知道但仍会遗忘的世界。

荷马讲这两个故事都是半途切进来的，《伊利亚特》开始于阿喀琉斯格调不高的愤怒，《奥德赛》则是尤利西斯已安然长居于卡吕普索岛上时。我们所知道的所有九死一生迷航，其实是后来费埃克斯王在筵席上问出来的，是尤利西斯的记忆，或他的想象编

造，因为参与的人都已死了。但尤利西斯洋洋八卷的回忆戛然中止于他和卡吕普索的相遇，“从此我又漂流九天，直到第十天黑夜，神明把我送上奥古吉埃岛，说人语的可畏神女、美丽的卡吕普索在那里居住，她热情招待我。我何必把这些再重新述说呢？”

尤利西斯为什么不说下去或说不下去了呢？是因为故事高潮已过？是因为他意识到费埃克斯人想听的和不想听的？还是因为他和卡吕普索的更长七年太私密太个人了，不好说也不知语从何起？更因为他（这里得加上说故事的荷马）知道，这会让所有一切变得太复杂，破坏了这趟旅程、这个故事的清晰意义，让所有人困扰、混乱，更利于遗忘？

无论如何，这较长的七年在《奥德赛》故事里因此只一笔带过，如日复一日，我们确确实实的欢乐悲伤没相系于它们的具体事件。但活过二十年流亡岁月的昆德拉感同身受，他想确认这段总被一笔带过的时间，由此也认出了卡吕普索是整个故事中最寂寞的人，所以昆德拉不无愤懑地如此写下，是大声说话的句型和语气：“人们激情颂赞的是珀涅罗珀的痛苦，人们嘲笑的是卡吕普索的眼泪。”

年纪很重要，是其关键

回布拉格开同学会的伊莱娜当时几岁？大概四十岁出头，你看，她二十岁结婚，没多久就流亡，20+20，再补上点零头。

至于在台湾开同学会的林至洁，她自己讲了，是六十八岁，“已是近黄昏的人了”。

尤利西斯则介于两人之间。

这里，我以为年龄非常非常要紧，几乎决定了他们回头开同

缺页

和如一幅油画般一层一层涂抹的结果，但恐怕不只如此，因为还得再加上我们对未来的预期和描绘，包含着一大堆想望的、期待的乃至于我们以为是应然性的东西。向着未来的这一部分，由于受限于我们所能拥有未来的时间长度及其容量，其实是最不稳定的、时时随年纪修改的（如果不加以特殊的、额外的抗拒，如奋力拉纤逆流的船）；进一步说，人的既有记忆、既成事实，和人的未来预期有着超乎一般以为的极紧密关系，因为我们绝大部分的经验其实并未“完成”，比方喜欢一个人或二三十年日复一日的工作云云，它们的意义犹未完全确定，仍进行中转动中，随时有不同的强调和忽略。决定我们记忆遗忘与否的，如同我们丢掉某一张名片或抹消掉某一张见过但无意义的脸孔，其深处取决于我们对未来的想象。

年龄的计算方式由出生算起，像一条不知伸向哪里的数学线；年龄的另一种较迫切计算方式则倒过来，改由死亡处回推，时间封闭起来，算法不精确但毋宁更具实感，这来自人对时间的冥冥意识、对时间终点的感知，是人独有的，也较影响人的思维和行动。基本上，我们每朝死亡多走近一分，我们生命图像上的某些东西也同时剥落一分，每少一年，我们便清仓一般把装不下的那些较无用较不可能东西扔掉，以至于当我们以为死亡随时会到来（我们只能猜测，当然也会猜错），往往人会奇特地悠闲起来，因为和未来有关的部分全扔走了，生命图像只剩辽阔的逝去时光，剩那些早已完成、不再随时间变动的东西，这最多是童年回忆，纯纯粹粹的回忆，所以才称之为幸福时光。

四十几岁的伊莱娜急着说，五十几岁（姑且这么猜）的尤利西斯被动回应费埃克斯人的询问才说，而且只挑奇幻精彩、如好莱坞大成本大制作那部分（十分之三），很礼貌很节制；到了六十

几岁的林至洁，就算你知我知有这段独特经历她也只是笑笑坐在那里——我不以为这是偶然，这比较像一道轨迹。

八十几岁的大人类学者列维－斯特劳斯说："我老了，早已学会谨慎从事，任何题材广泛的综合性大课题的研究任务我都不会再承担了。"——当然，列维－斯特劳斯猜错了，后来他又活了二十年，活到超出了一百岁，但他怎么会知道这个呢？

一般而言，我们比较容易看到的是人的外在态度变化，因此我们倾向于把它描述成一道从激烈到缓和、从不满到怡然、从有事到没事、宛如多普勒效应般愈远去愈低频喑哑的轨迹，不容易察觉其中的质变。事实上，质变的进行往往是深刻的而且激进的，人察觉出自己（被迫）变成不同的人，丢下自己最不愿丢下的东西，把某一个珍贵的希望判定为不可能，乃至于对思索守护一生的价值信念有了不一样的甚至是完全背反的现实体认，这怎么可能都很平静很松弛呢？

米兰·昆德拉在《无知》的第三十四章跳出来这么写，很短但很冲的一章——《无知》是二〇〇〇年世纪交换时写成的，彼时昆德拉超过七十岁了，恰好嵌在林至洁和列维－斯特劳斯之间，他让我们果真看到一个激烈的老人，如卡尔维诺所说准备做一个"满怀怨气的死人"，这是非常珍贵的，尤其在老人愈来愈驯服的我们这时代。

"人的平均生命大约有八十岁。大家都是用这种方式来想象、规划他的一生。我刚刚说的这事，众人皆知，但我们很少意识到，我们的生命可以分配到多少年，并不只是一个单纯的数据，或是一个外部的特征（像是鼻子的大小，或是眼睛的颜色），这数字其实就是人的定义的一部分。如果有个家伙可以使出浑身解数，活到我们两倍的时间（也就是说，一百六十年），那么，这家伙跟我

们就不会属于同一个物种。在他的生命里，没有任何东西跟我们会是一样的，爱情不同，抱负不同，感觉不同，乡愁不同，什么都不同。假使一个流亡者，在外国生活了二十年，之后回到故乡，而他眼前还有一百年可活，那他根本就不会感受到属于伟大回归的那种激动，说不定对他而言，这也算不上是什么回归，只能说是他生命的漫漫历程之中，诸多曲折绕行里的一次迂回罢了。”

以下，昆德拉挑衅了祖国这一概念，连同故乡、流亡、乡愁云云这更大一块；这其实也是自我挑衅，因为这样的命运、情感和思维原是他大半生之所系不是吗？因此这简短的话语有掀动一整个人生的力道——“因为祖国这个概念，在它高贵又感伤的字义里，与我们的生命相连相系，这相对短暂的生命给了我们太少的时间，以至于我们无法去依恋另一个国家，依恋更多其他的国家，其他的语言。”

接着是性爱和爱情，另外两个（或同一个）他珍视而且书写不绝的好东西——“性爱关系可以填满整个成年之后的生命。但这生命若是太过漫长，厌倦的感觉会不会早在体力衰退的许久之前，就窒息了兴奋的能力？毕竟第一次、第十次、第一百次、第一千次或第一万次性交之间有极大的差别。过了边界，重复若不是变成刻板印象，就是变得可笑，甚至无从发生，可是边界究竟在哪儿？一旦跨越边界，男女之间的情爱会变成什么？会消失吗？或者刚好相反，恋人们会把他们生命里的性欲期，当做真爱到来之前的野蛮时代吗？要回答这些问题还真是容易，就像要去想象一个未知的星球上，那些居民的心理状态。/爱情的概念（伟大的爱、独一无二的爱）应该也是在上天赐给我们极为有限的时间之中诞生的。倘若这时间没有极限，约瑟夫会如此依恋他的亡妻吗？我们这些早早就得死去的人，我们什么也不知道。”

米兰·昆德拉这一口气就停在这里，但高兴的话我们尽可谈下去，像《一千零一夜》的山鲁佐德那样，把我们珍视并认为是自身或人类自由自主发明的东西一样一样如法检视，比方道德比方亲情，只要我们有一颗够强到接近残酷的心，直到死亡打断我们为止。

死亡可真是巨大无匹，因为它不仅仅是时候到了的终点而已，它会不断以各种面貌各种方式提醒我们它的存在（病痛中、欢笑里……），它会逐步走近，如鹿群听着猎人的脚步声音；它负责划下无可逾越的界线，给我们就这么大的生命活动空间（“给了我们太少的时间”），以至于我们有很多事情其实由它决定，或至少因它而生并由它操控变化，我们在愈靠近它时愈发现此一真相。

八十几岁快到边界的博尔赫斯确信了一件事，那就是他“不再相信人有自由意志”这东西。其实这个念头我们在他二十年、三十年前的书里就看到了，只是当时加了问号，为自己保持着模糊和希望。最后，它以肯定句（或否定句）的形式浮现，让博尔赫斯斩钉截铁地写下来，当然是非常激进的。

还有一样八十几岁时的歌德，他劝年轻的诗人记得在自己每一首诗、每个作品后头注记书写时间，×年×月×日云云——以前我以为这是意图存留和书写彼时现实世界的联系，存留一个巨大的现实背景，但刻舟求剑，现在我比较相信他是在算时间，记录时间的不疾不徐脚步声音。

人的一生装不下的东西

米兰·昆德拉这席话，我们也从相反一面来想，人类过去，是否也曾不经意地、或侥幸地、或英勇顽强地，发明过或从事过

这太短生命时间装不下的东西？比方说，现在就去种下一小株红桧树苗，等它长一千年。

我们来看这一个愚人故事。曾经有一位神学家花了一辈子时间做了一件荒谬而且是残忍的事，那就是他用了不当的方式试图证明上帝的公义，结果神没得到证明，人却被他在尸体上狠狠加补一刀，比死更死——事情大致是这样，曾经在欧陆某地发生了一件吊桥断绝的意外，摔死了十来个天南地北、彼此并没相干的人，这样一桩令人难受但不难平息的寻常灾变，我们知道，如果硬拿来逼问上帝（以及算命先生）会很狼狈很麻烦。这位虔信到目中无人又不自量力的神学家，不容许这几人的不幸死亡有损上帝公义且无所不能的形象，于是他展开地毯式的寻访，深入到每一名死者的来历、身家、亲友仇敌以及其人格作为，结论先行地想证明，那就是这十几个人注定在同年同月同日同时走上这道吊桥，而且“必须”一起死去，没侥幸，不是意外，而是上帝的奇妙公义作为；换句话说，这些人“该死”。

最近，我自己则反向做了件不敬神的事，因为不当说了实话——汶川大地震当时，我一位虔信的朋友正好居住四川，她回忆那场天摇地动，当场跪下来祷告祈求：“主啊，救救他们吧！”我更正了她：“你应该讲，主啊，是你干的对不对？”

我说这名神学家不自量力，是包含他的极不用功，他不读圣奥古斯丁的《上帝之城》吗？他甚至不念《圣经·新约》吗？他不知道在上帝不容瑕疵的公义和我们荒唐可怜的人生之间，这一难以和解的紧张关系两千年下来已被讨论到什么地步了？他以为末日审判是为什么有、干什么用的？

《上帝之城》面对的同样是何以上帝让这么多人同年同月同日死的疑问，但他处理的是西罗马帝国覆亡当时更巨额、暴烈而且

直刺人心的死亡，不信神（或说还信其他神）的蛮族获胜，信神而且贞洁的人被屠戮、被强暴、被折磨云云，善恶一百八十度逆转（从基督信仰的立场来说），不处理不消化会持续构成信仰危机，遑论在尘世中建造神的城、神的国，不像我们的吊桥神学家没事找事。奥古斯丁的做法正一模一样，他要我们别短视，把目光从当下死亡移开，用更长时间、用受害者一辈子的来龙去脉来理解上帝的作为及其公义。

证明过程从略，只说结果。一千多年前奥古斯丁的此次努力完全失败，因为善恶果报这美好的东西在我们现实人生并不成立，一如我们的常识和生理感受；但我们何妨也可以说，善恶果报太巨大太耗时了，我们每个人的人生很明显不够长，装不进去，如果我们非相信它不可，我们就需要下一轮人生，或传交子子孙孙好几代人（“家祭无忘告乃翁”），再不能，那就得把时间拉到成为永恒那么长，让仍不完成的公义，最终在末日审判一次结清——这当然有点赖皮了，但也许赖皮比虚无要好些。

由此，我们也很容易想起来，不只公义这一项而已，而是几乎每一样够好够有意义的东西，放眼望去包括某种信念的实践，某种专业技艺的大成，某个问题的解决，乃至于只是想种出一株够大够美如栖兰山那里活着的、庄子书里写过的大树，我们用一生时间大概都来不及等不到——这些年，京都人拼命在抢救他们圆山公园那株几百岁的老去大垂樱，帮它杀菌帮它保暖帮它补充“荣养”如加护病房插管（日本人营养写成荣养，这比汉文漂亮，而且荣字最开始就是花开满树的象形样子）。京都人大致已放弃希冀它四月天还能开成一整个天空华盖如梦、花瓣迎风雪一般飘降的模样了，但至少要它继续活下去吧。原地重种一株？当然可以也可能哪天非如此不行，这并不花钱，更不费工夫，但就是远比

纽约人在九一一双塔原址复原一幢新摩天大楼还难还无可奈何，问题就是时间，必须耐心捱过少辄五代十代人的寂寞无解日子，尤其每一年四月樱花祭，冠盖满京华，每年这时候京都人都会触景悲伤一次憔悴一次，提醒你有某个最美丽的东西永永远远等不到了，每年，会真的像艾略特讲的，四月是最残酷的季节。

多年前（究竟是几年前我忘了），哈雷彗星再次造访我们太阳系，这个美丽但总被人类诬指为不祥的家伙守信地七十六年来一次，加减七十六很容易知道它上一次以及下一次来的时间。我永远记得有个朋友讲着讲着居然热泪盈眶，自己都不好意思起来，是啊，但就这一次了，我们在座没有人七十六年之后还能活着，这个奇怪的生离死别如此好笑，但却又千真万确。

似曾相识燕归来——

让时间恢复流动

“多年后，奥瑞里亚诺·布恩迪亚上校面对枪毙行刑队，总会想起父亲带他去找冰块的那个遥远的下午。当时马康多是一个小村子，只有二十幢砖房，建在一条清水河岸上，河水顺着史前巨蛋般又白又大又光滑的石头河基往前流。世界太新，很多东西还没有名字，要陈述必须用手去指。”这当然是加西亚·马尔克斯《百年孤独》的一开头，好些人已随时背诵得出来的一段话，这么自然，自然到唤得起每个人自身的经历，但又是这么美妙的时间魔术，简简单单两句话就把时间揉成一团，过去现在以及未来全挤在一起，却忽然光一样退到最远处，时间完全安定下来，像个全然静止的画面，世界然后才缓缓开始。

林至洁的同学会，的确很像上校提前面对行刑队，某种提前

的判决——同学会聚集起一群关系其实非常奇怪的人：过去，我们是干干净净的、从同一个点出发而且几近全然平等的人（同学校、同一身制服、同时间作息、考同一张考卷、依循同一个世界规则……）；现在，我们只能说是彼此相识的人，而且歪斜不一，要找个其他交集点出来还真难；而过完今天大家挥挥手再联络，未来，我们“世路多歧人海辽阔”（小学毕业歌的两句四字箴言，说得可是一点也没错），又是准陌生人了。时间断然截成这三块，由于失去了渐层的联系，遂成为各自独立、全然异质还难以化合的东西，数学函数般各自对应着完全不同的社会内容。是的，你知我知同学会是没有明天的东西，事实上有部分人还真怕有明天得借钱或帮人找工作不是吗？因此我们光一样退回去，一起回到“当时马康多是一个小村子，只有二十幢砖房……”那最早时候，青青校树萋萋庭草欣沾化雨如膏笔砚相亲晨昏欢笑奈何离别今朝，于是，同学会遂更像判决了，是多年后我们宛如考同一张考卷的答案终于揭晓，对错成败，大家彼此打量探询你考几分我考几分，是不至于枪毙，但好像真有个老师在场给分数。

林至洁的同学会，是一场很夸张的同学会，夸张到令人心生不满。这群昔日的水手服少女知道生命会这样分别对待她们吗？有人钱几辈子花不完，有人朝不保夕，有人是国家供养到死的第一夫人，有人是监狱供养怕你不死的政治犯，有人莫名其妙活在荣光中，有人一生如黯夜的踽踽行路者云云。虚假的东西最禁不起放大，虚伪一夸张就成为笑话，这是文学、电影乃至于电视脱口秀都会的最简单最常用揭穿手法。林至洁的同学会，因此让我们看出蹊跷来了——这样子公正吗？是谁而且凭什么做成这么荒唐的生命判决？

事实上，我们还可以火上再加油一点——依我个人的阅读经验，

以及更多我对台湾的这个那个了解，我无需胆量就可以判断并且讲出来，林至洁毫无疑问是这群昔日高校女生中质量最好的一个，一朵最早开的花（但的确太早了，在还不适合开花的环境和季节里），在生命这纸考卷上她也最认真作答，但成绩公布，她考得最差。我们服不服气这个判决？我们要不要、能不能寻求其他判决？

赫拉克利特啊，我们就是你说的长河。
我们就是时光。它那不可更改的流逝。

加西亚·马尔克斯把这一切倒置过来，如同伸手把一枚沙漏钟翻了个身，为的是让已停顿的时间流动起来——仔细看，这里其实原本没有“未来”，“多年后”是遥远过去那个找冰块下午的多年后，它所代表的未来是假的，其真实身份是现在是当下，真正的未来可能被一声枪响截断但还没真的发生，犹包裹在未知的迷雾之中（面对行刑队的上校究竟死了没？）。但时间的此时此刻被一下推回到原点，“现在”遂变身成为“未来”，有着未来的不确定性渗进来了；不只这样，连同“过去”、也就是时间原点到现在这一截时间亦一并变身成“未来”，以至于所有已知的、已发生的、已无法后悔的又活了过来动了起来，它鬼使神差通往行刑枪毙这一天，但这不再是单行道了，毋宁更像是数不清楚由人和不由人的偶然颤巍巍堆成的，因此，这个行刑判绝不是“答案”，只是内战（暂时）战胜一方对败战者的处罚而已，一如林至洁的同学会，我们不是早已知道政治和商业本来就是两块公平正义的最不毛之地吗？

这样的时间魔术也许改变不了上校面对行刑队的事实，但这不是重点，重点是我们得以从当下宛如中了魔咒的冻结状态挣脱

出来，并清醒过来，回到光天化日之下——在我们长河般的一生之中，这不过是其中一天而已，如果以一个人活七十二年来计算（4 的倍数方便掌握闰年），它的真正分量是 26, 298 分之 1，弹指即逝，就算这一天稍微特殊一点人容易感伤一点，林至洁心血来潮去和老同学喝咖啡，上校在他数不清的败战中这次输得较惨被活逮，也就是这样而已。当然，上校这一天比较非比寻常的是死亡逼上来了（亨利·詹姆斯的遗言据说是："死亡，这件非比寻常的事，现在终于来了。"），但读《百年孤独》我们知道，之前上校曾一再神奇躲掉暗杀、中过剧毒、生过病，还有马尔克斯不以为值得一提但其他随时可袭来的各式死亡，死亡追蹑他一直比追蹑你我要紧迫要脚步声清晰可闻，如果换另一种死法，比方说心肌梗塞，除非作为医学检讨案例（该死者生前生活习惯极度不良，不注重卫生，暴食暴饮，长时期熬夜，染有抽烟恶习，不定期健康检查，生病胡乱服食草药偏方云云，简单说，这人找死），我们不以为人的死法可解释他的一生所为，其错误，以及其价值。坏的解释，比不解释要糟糕。

上校死了没？就跟陀思妥耶夫斯基的真实遭遇一样，行刑在最后一刻戏剧性取消，时间大河绕过这一块死亡巨岩继续往前流；但上校也还是死了，他停止打内战，改铸小金鱼，又像珀涅罗珀反复把小金鱼铸了融、融了铸，最后头埋入肩膀小鸡一样缩着死去。这次的死法好多了（事实上，就书写意义来说这是小说史上难能一见写得最好最深情款款的死亡之一），它和上校丰饶的一生松开来，不再带着判决的诱惑，仅仅就是死亡，是上校这个人的生物时间用完了而已不及其他；而且，昆德拉以一个书写同业的职业性警觉指出来，如此漂亮而且重大的死亡居然并不结束小说（昆德拉引用的是母亲欧苏拉的死而不是上校，但一样），加西

亚·马尔克斯大河也似继续写布恩迪亚的下一代、再下一代，而布恩迪亚家族的奇特命运是（昆德拉判断，加西亚·马尔克斯是故意这么写的），他们不仅名字是继承的、混淆的，就连他们的身材容貌、表情、人格和遭遇都是持续的、我们再再似曾相识的，如同欧苏拉一眼就认出来上校的十七名私生子一样。

这里，带点被启示的神秘意味，如果我可以鼓勇来说（我相信自己日后很可能后悔，就跟每回忍不住讲了超过的大话一样）——所谓让时间长河恢复流动，其极致便是连同这次真的死亡也绕过继续前行。也许不是全部时间，无法包括黏附着我们身体的这部分时间；但那些本来我们一生就装不进去的东西呢？心智的、信念的、梦想的云云，装不下是否意味着它们本来就不是我们独有的，是我们归属于它而非它归属于我们，它们自身就是一道河、一道不可更改的流逝？

信任时间，信任的严苛意思大致是，就算你已不在场无法亲眼看到，你还是相信；而且就算此事已被死亡拦住你无法做下去，总还有活着的人并且有机会比你更聪明更坚决或运气更好云云。这说简单可以非常简单，不就跟你可以放心相信你不在时照常日出日落一样；但非常困难的地方在于，你一生惯看日出日落而且以为已掌握其规律，就跟一道开放数列 1234 放心迟早会跑出 98、99、100 一样，可是在你的人生中，比方就说公平正义吧，其实你并没见过足够数量成其规律的公平正义，若有规律可言，你看过的极可能是另外一面，是几乎和日出日落一样稳定可靠的不公不平不正不义，人们在其间一个个滑落、变形、苍老狞恶不复昔日模样，你已达自欺欺人程度地坚持要相信，是这样吧。

活得久，但时间变短了

信任时间，不让死亡截断，让时间丰沛地、充裕地前行，于是只能在现实世界之外另想办法。过去人们的确有着各种或精巧或粗鲁的方式好说服自己，最简明是全相信一个迟钝但仍可信的神或神秘规律（“善恶有报”这类的循环报应系统）；然后是无穷数列也似的轮回，放心我们都还有下轮、下下轮可用的人生，大家相遇会到；也可以就直接相信人死后有知灵魂不灭，依然可以程度不等地参与世间之事，或至少有机会看到一件一件事的结果，凡此种种。

不乞援神秘，人也可以试着打造出一个自身的是非善恶审判机制，用历史笔则笔削则削的严正评价来持续追索、修正、补偿人活着来不及完成的公平正义；或者更文学、更捉摸不定的，比方庄子便以他的观察及其千奇百怪的想象力来抹消、来进出死亡界线，“楚之南有冥灵者，以五百岁为春，五百岁为秋；上古有大椿者，以八千岁为春，八千岁为秋，此大年也。而彭祖乃今以久特闻，众人匹之，不亦悲乎？”时间的景观完全变了，就像我们在人类学报告里常读到的，死亡变得可疑而且轻巧，死亡也许什么都不是，是庄周是蝴蝶，是某个古埃及人在尼罗河边歌唱的一个梦，是某种生命形式的转换而已，是我们进入到一个更巨大时间世界的一次跨步，物与我皆无穷也——至今，我们置身在栖兰山的神木群中，或站在京都青莲院前那几株六百岁了、还舒服伸展着枝桠每年生出新叶、随时都感觉比我们年轻的大楠树下，我们仰头看，想着它们的生命经历，悲喜交集，但奇怪总有一种从容，有一种无法计较，有一种几乎是有形有体的镇静，几乎是英勇。当年庄子，一定也是个没事喜欢看着大树的人对吧，他的想法是确确实实的。

置身在这样的时间世界里，我们就不只像昆德拉所说那名使出浑身解数活一百六十岁的人（彭祖活八百岁，庄子都想象他算夭折）、让同样生命内容如祖国故乡如爱情和性爱全改变意义而已，而是，那些一次人生装不进的所有好东西（公平正义只是其一），这样就原原本本收纳得进来、恢复了成立，人可以安心地、确实地、日复一日地做每一种一次人生做不完的事，周正方圆，一丝不苟，不必省略，也就不用强调，不急于完成，也就不用诡计。时间到了，你换另一种工作另一个生命样式和任务，这里自有二代目三代目接手（“指穷于为薪，火传也，不知其尽也”）。

我们还会发现，原来我们通常过度强调的自我意识，“也是在上帝赐给我们极为有限的时间之中诞生的”，看起来自由高傲，其实多半是不得已的，还是孤单无援的。如今我们意识到失去就是永远失去，生命切线般只一个只一回，我们无人可托六尺之孤，我们没有真正可信任的人。

所以尼采在这上头是对的，“上帝之死”的确是历史大事，死的不是星期天早上教会里那个上帝而已，一起死的还包括上帝所负责支撑、所保证、靠祂才成立的全部东西。其中的关键正是时间，没有了死后复活、人死之后的永恒天国、末日公义审判这些延长时间的装置，这是完全不一样的世界，新世界空荡荡的，这也是完全不一样的生命图像，人的生命忽然陷缩成几十年没再多了，孤岛般环绕着无光的四下空无渊面黑暗。

但今天我们可以比尼采看得更清楚的是，他所说的上帝之死其实包含在一个更整体更持续进行的大除魅之中，在非基督信仰的其他国度，类似的时间延长装置同样一个个拆穿崩落——神秘的宗教和总是夸言的文学不用说，历史呢？如今我们已普遍不信任历史了，以为历史的记载和评断诈伪谬误的成分居多（确实有

充分理由怀疑）；我们近取乎身，看着自己家人，也不再相信只是基因传递有什么进一步意义可言（也确实有充分理由这么想），薪尽同时火也尽，一切就又止于我们一身了。我们切断了自己和“我们存活之后的未来”的一个个关系，无可避免地也一并切断掉自己和“我们存活之前的过去”的一个个关系，如此所剩下的时间及其意义，很接近所谓“永恒当下”，这是纯生物性的时间感，最早并未和其他动物分离的人们就是这样游荡过百万年的太古悠悠岁月，也因此，我们当代的文明进展，总带着难以言喻的返祖性，潜藏着蒙昧和原始。

所以颇吊诡的，人的寿命是延长了，时间却急遽减缩；我们使尽浑身解数多活廿年卅年这做到了，却又远远不够弥补我们一次的损失，这个尴尬不已的不对称时间感，我以为才是当代人们的普遍处境，很现实的，就在每天生活中，就在我们的寻常意识里——如今，我们一方面感觉好像每件像样点的事都太长太耗时，来不及做成，也看不到头尾，却又百无聊赖；时间既催赶而且晃眼就没了，却又沉闷如牛步如滴水如刀割，永远在等人等睡眠等明天同一时间的电视节目；我们既恐惧死亡，怕早一步进入那全然的空无，却又时时感觉仿佛生无可恋，生命最深挚的联系而且最大的欢愉，也许只是和一只猫乃至于一个皮包一支手机的关系，活着再没有其他更多意思，像个义务，或仅仅是个习惯。

尼采以为这样没上帝的世界，严酷到只有他口中“北方净土”的高贵蛮族英雄后裔、亦即他所谓的超人才欣然活得下去并接手统治新地球，这完完全全是错的，而且错到完全相反的那一头去。事实上人活下去并不难，生物性的时间并没消失而且仍在增长，真正变得脆弱的是那些人生命装不下的东西，因此处境险恶起来的反而是尼采自己这样“想太多”的人。一般人并不用先弄清楚

全部意义、找到第一因、确信道德有支撑、真理不漂流、善恶可分辨可确认才决定活下去；更多时候，生命愈是矛盾愈暧昧不明，反而愈被人紧紧抓着如仅剩之物，最终甚至如昆德拉所说的“人只剩自己身体”。所以昆德拉小说每到山穷水尽处，总以一样荒凉难言、狂烈但又温度不足的性爱收场，绕一圈像 D. H. 劳伦斯，其实是缩回去当代文明核心的原始蒙昧。

夸大点来说，人不是活不下去，而是不能死。

会消失的不是生存层面的东西，而是生存层面往上去的东西。时间变短，另一个说法是终点变得比较近，问题不在于你活多久，而是你还剩多久（如博尔赫斯讲的，时间究竟从过去注入现在，还是逆向由未来迎面流向我们？），前者自然顺流，后者我们仿佛感觉到它的冲击力量，这是另一种迫切的年龄计算，常发生在过了生命折返中点的老人，但也是有事想做的人计算时间的方式。因此，就像八十几岁当时、合理认为自己命在旦夕的老列维—斯特劳斯，我们会把做不完的事一一删除，把这些装不下的东西从生命清理出去，时间反倒空出来了、退休也似的悠闲下来了；我们也不会再轻易开启一次宏大企图和规格的冒险（尤其是心智层面的思索探勘，因为这远比现实之事不确定且耗时），而代之以某种现实的、世故的明智，倾向于接受当下世界的既成样态，或者说息事宁人地愿意接受世界肯给我们看见的模样。

“我们还年轻，却生在一个如此苍老的世界。”——是的，这些确确实实都是我们一般所谓的老年期特征，一个低温的、平坦许多的、原地打转周旋的世界，完全和尼采所预言的不同。当前的这个世界反而是比较“安全”的，大量减少未知远程的探勘行动及其热切激情，我们其实比历史上任何时刻的人们都不容易犯错，倒是多了不少当下的警觉，有点像那种大呼小叫、动不动就怀疑自己马

上会发病死掉的很烦老人（我们或许不算是人类历史上自认最接近世界末日的人，但我们确实是最把“末日”一词的其中救赎成分剔除殆尽、只留光秃秃毁灭意思的一代人，因此感觉最真实最恐怖）。严格来说，我们如今较容易犯一种现代类型的错，源自我们和“我们存活之后的世界”此一关系的切断，不真的在乎我们死后的世界比方说是否还有足够土地、资源或阳光空气水云云，这形成一处思维死角，要说会闯出什么不可收拾的、前人未有的祸，大概也只会在这里。这样的错误可能是不知不觉犯下的，因为同样对未来无知，我们比起历史上的人们少了某种拥有感，以及随之而来的责任和保卫之心，产生不了足够的关注，也就丧失了必要的敬畏和保留；这样的错误也可能是明知故犯的，因为也有人诡诈地察觉（这不难），完整的是非奖惩一样是延迟、人一生装不下的，真正的惩罚姗姗到来时，我早已经死了不是吗？所以管他的。

时间截断，困难的、耗时的事再难成立，最终，在普遍层面上，我们说世界等于提前一步抵达了尽头。这里所谓“提前”的意思是，一直以来（至少几世纪时间了），人们其实普遍相信某种一般性的进步或说改良，比方人会自然累积着经验和知识、事物会缓缓修改调整得更细腻精致、思维会光一样一路朝深向处照射、技艺会更精湛更精确、社会会更开明更公义更自由更什么什么、一如我们儿女我们的下一代人总是会比我们更聪明更健康强壮云云。稍前，我们不祥地一一察觉，原来事物的进展各有其极限，并不具无限延展性，而今，我们进一步察觉，会先到来的是我们人自身的极限。需要实际证据的人可找一处够大的书店或图书馆看一下（但别停在只卖畅销书和杂志的一楼拜托），没要你买书或夸父追日般读书，只浏览一下四壁书名，给自己一个完整图像，能够的话，再注意一下那些角落的、积尘的、仿佛已被人遗

忘的书，翻翻它们的目录，试着读两段文字，你或许会惊讶，原来人类“曾经”知道过这么多事情，你以为的新知（昨天才从电视新闻看来的），原来一百五十年前或三千年前已有某个人写得更完整更深刻而且更正确；但你更可能望而生畏，老天光要抵达这里、弄懂这已知的一切需要多少时间，我疯啦？！

聆听者先一步消失

当然，这世界一定有疯子，有某些不和整体世界亦步亦趋的人，但事情没这么简单。

从伊莱娜的同学会，到尤利西斯的漂流返乡，先消失的不是有这样特殊经历的人，而是聆听者，所以昆德拉真正想告诉我们的是：“没有人会想到要对他说：‘说给我们听吧！’”

聆听者非常非常重要，他们是构成这完整生态不可或缺的一环，包覆着、保护着这少数特别的人，让他们不至于绝种，并延续他的记忆——最直接讲，聆听者负责提供足够的养分，正如同当年聆听尤利西斯故事的费埃克斯人，他们在宫殿里什么好吃好喝的全拿出来，盛情接待这名破破烂烂的漂流者不疑，听完故事费埃克斯人不仅同悲同喜，还赠送他一堆珍宝，派船只和水手送他回伊塔卡，甚至肯冒着得罪他们得罪不起的海神波塞冬的危险（费埃克斯人是航海者），事后也真遭到惩罚，一艘大船被波塞冬化为海上巨岩。这基本上是经济部分，但不只如此；其次，聆听者不只发出最开始的询问，他们持续存在，构成一个持续对话场域，即便在他们各自四散回家之后，这些探询的声音和热切目光仍留在、仍回荡在此一场域，形成一个“对象”，让说话的人知道怎么继续想下去讲下去；再来，比较隐晦的，他们会发生某种校

正、检视以及翻译的功能，说话者依据他们的表情惊疑恍知变化（实际的以及想象里的）自省，调整自己的语言和声调，选用好沟通的明亮实例，填补话语的不同缝隙，和现实世界保持着最起码、最低限的联系。没有聆听者的中介，长期孤独无友的说话者很容易丧失基本的讲话能力，说出口的会是没人听得懂、不知语从何起不知道是哪一国的话，甚至只是一种声音而已；最终也是最重要的，聆听者其实是“二军”，是下一个说话者，是把这个点延展成线打开成面的人。我们说，语言的死亡不必等到使用此一语言的人全死光，只剩一人能说能听时就已是全然死亡的语言了，只出现一次的东西是幻觉、是梦，惟有通过聆听者的重现、追随和实践，才能把这些异想天开的发现、这些鬼使神差的命运和经历收纳回我们这个世界。用鲁迅著名的那几句话说，世上本来并没有路的，是人而且许多人持续地、反复地走，这样才有了路；这也意味着，只有单独一个人走过的路不成其为路，它马上会被荆棘蔓草重新占领，跟从未发生过一样。聆听者的追随身份，给了最原初说话者希望，希望兑换成当下就需要的英勇，帮他证实“他存活之后的世界”时间是存在的、成立的、源源不绝的。

依昆德拉，完整的尤利西斯迷航故事，不收存在他故乡伊塔卡，而是收存在异国的费埃克斯，因为只有费埃克斯人请求他“说给我们听吧”——伊塔卡人或许仍拥有所有权或品牌，但费埃克斯人拥有内容，内容才有意思不是吗?

一九八一博尔赫斯的《天数》

今年年初，朱天心和我答应去了某大学谈话，跟专业科系的学生用一个半小时笼统讲文学讲阅读——火车上，我想着刚刚才

当过该大学驻校作家的老友林俊颖好心告诉我们的，如今文学科系的学生也不怎么读作品了。林俊颖的说法和我的时间计算方式如出一辙，他精确地估算，他们几无例外只读大自己十岁到小自己五岁此一区间书写者的作品，一种永恒当下的明确模样，所以举例子说明时可能得留心一些，别把《白鲸》《基度山伯爵》云云这些曾经如阳光空气水的东西当理所当然，至于纳博科夫、霍桑、司汤达那就千万不必了。

时间再截得更短了——只一个半小时，只剩头尾十五年的作品（有谁呢？），除了认真混过去，究竟能多讲什么呢？我有一种幽闭恐惧的感觉。

朱天心是创作的人（但今天的创作者绝大部分构造成分其实是聆听者），也许还可直抒胸臆；而我是纯纯粹粹的聆听者，如同我带火车上看博尔赫斯《天数》这部书序言所讲的："经过这么多年的实践，我终于明白自己创造不出优美旋律、奇幻比喻、惊人感叹。"但我读过、知道并认真筛选（依我的能力限制和记忆容量）相当数量诸如此类的动人作品。博尔赫斯说他只能写些文人诗（转述性的再创造），而我能做的只能是原原本本地转述，这一直是我的工作，而且随着年岁逐渐固化为某种生命任务。我因此对聆听者这个族裔的变化、这块世界的土壤下陷消失是戒慎的、过敏的。

这样事和谁细讲——我见过章诒和本人几回，没敢太打扰她，只做个读者远远看着。她其实是个很刚强的人，真正的典雅同时也是尊严，最不能做的事就是自伤自怜。因此，她选用这样有着叹息声音的书名，我相信仍是英勇的、抬着头的，其中的那点哀伤成分，我以为并非对着眼前这个不知好歹的世界而发，她是面向着那些随时间消失而一一消失的好东西，她看过的、身在其中

过的、试着收藏保护过的。

《天数》是博尔赫斯一九八一年的诗集，他一八九九年生，所以是八十岁前后写的。诗里多是已死去的朋友和很快会死去的自己（“我是地球上惟一的人，而且很可能没有任何土地、人乃至于神能够将我欺骗——”、“人生在世行程有限，／你该走的步数已经走完，／我是说你死了。我也弃绝人寰——”），但更多是那些浮在死亡上头的东西，如同一道一道柔婉的光。我很想每一首都抄下来给人看（但干什么呢？会要看的人到书店买不就是了），时间空间很有限，我前后翻看再三选了《布莱克》这首——

那无意在你手里散发出幽香的玫瑰
现在可能会在什么地方？
不在颜色，因为花没有眼睛，
不在那绵绵的芳菲，
也不在瓣片的分量。
这一切只是些许弥散的回响。
真正的玫瑰非常遥远。
可能是一块柱石或一次战役
或一片天使聚居的天空
或一个神秘而又必需的无限境地
或一个我们看不到的神祇的欢欣
或另一块苍穹里的银色星系
或一个没有玫瑰形状的
硕大无朋的物体。

三　特洛伊十年后的海伦

这里，我们要说的是一种我称之为阅读魔法的东西，悠闲一下。

博尔赫斯曾在某篇文章中冷不防这么问我们——海伦后来呢？当年希腊人为她打了整整十年血战，牺牲了诸多英雄（或者海贼），侥幸没战死的又在归途海上死去另一批，但谁记得海伦哪去了？这个美到不祥的绝世佳人后来还做了什么？受什么惩罚？她也死了吗？或过着哪样的人生？

我称之为魔法，是因为它如此神奇但通常非常简单，简单到好像你自己应该早看出来，它一直在那里，自始至终就在那里，换个位置转个角度，你当下就看到而且接下来你自己都会了，只是你不是所有人，你永远无法拥有所有人的位置和视角及其生命经历，这是基本限制。但作为一个老读者你其实心知肚明，事情不只这样，这也许需要一点运气，如灵光一闪，但有意义视角地获取来自持续的阅读和持续的思索关怀，是人一生的成果，因此它总是来得太晚，如奥拉夫·斯塔普雷顿说的："当我一脚踏在思想成熟的门槛上时，我发现我另一脚已踩进坟墓了。"你或者已来不及再转述给别人听，或者说听得懂的人可能又都太老了。

这里，我们先来看海伦——我自己当下一愣，我相信大部分人也跟我一样，是啊，我们非常清楚不笑的褒姒从此消失在攻进城的犬戎之祸烽火中，爱泡汤的杨贵妃则婉转吊死在马嵬坡的某

株大树上。当然，某些不死心的日本人坚信她偷渡去了日本，并终老于京都东山之南、深秋有血一样枫叶的东福寺里，最美丽的东西最终只能安置在最冷清、最低温的地方，像某种活性太强的化学元素，现实世界装不下也承受不起。日本人接收了后来的杨贵妃，其实只是延续神话而非人间的好奇，利用的大概就是白居易《长恨歌》误留的口实对吧，忽闻海上有仙山，山在虚无缥缈间……海伦是否也跟她这两位同等级的姐妹一样，故事结束了，角色消失了，静静退场我们不用再管她？而且还非退场不可，这样才能画上句号，让世界恢复平靖？

其实并没有，如同现实人生总持续延伸没有句点。在下半场的《奥德赛》故事里，同一个海伦仍明明白白、大大方方地现身，也讲了一些话，但奇怪也念《奥德赛》的人就是容易视而不见，或心有其他见到了转身就遗忘。这说来倒是阅读常发生的事，我们不知不觉会跟随着书写者、跟随着说故事人亦步亦趋地走，有点像被斑衣吹笛人笛声催眠的幼童，整个世界凝缩成一条单线路径，不记得其他，就算路旁坐着这么个美丽的海伦也一样。

所以说书至少一定得重读，同一条路走两次三次四次，你就有多余的心思才有机会注意到别的。

海伦的再次出场，是因为尤利西斯之子特勒马科斯急欲知道父亲是生是死，女神雅典娜向他说出“有翼飞翔的话语”，引领他

乘坐“壳体发黑的快船”（防水处理过的船）四处打听，他辗转抵达斯巴达，恰好逢上斯巴达王也就是海伦之夫、金发的墨涅拉奥斯为自己一双儿女同天办婚礼喜筵，其中女儿是海伦出走前亲生的，她嫁的是已故阿喀琉斯的儿子，真不知道这对新人怎么样想、怎么消化上代的恩怨。在此，荷马（或是称之为荷马的希腊人）仍给海伦超级巨星般的待遇，她稍稍延迟到众人坐定、谈话进行中途才缓缓走出来，容颜如光依然，现场一切暂停下来，阿德瑞斯特替她搬座椅，阿尔基佩拿羊毛毡，女仆菲洛提来装满精纺毛线和金纺锤的银篮放她脚边，“海伦在椅上坐定，椅下配有搁脚凳”。我们由此也窥见了她的坐姿。

放海伦脚边的银篮很有意思，大概当年希腊妇女居家也是随时打毛线做女红的，即使贵为王后，这就像中国人说丝织品是王后嫘祖负责的一样，日后还演化成某种仪式。

这其实是《奥德赛》全诗气氛非常独特的一场，大家劫后一起回想特洛伊往事，一路讲到仍不知人在何处的尤利西斯，所有人顿时哭成一团。比较冷静的墨涅拉奥斯王先止住眼泪，要众人停住悲伤，重新洗手用餐，也就在这时候，海伦做了件很特别的事，她拿出一种药汁滴入众人酒里，“那药汁能解愁消愤，忘却一切苦怨。如果谁喝了她调和的那种酒酿，会一整天地不顺面颊往下滴泪珠，即使他的父亲和母亲同时亡故，即使他的兄弟或儿子在他面前被铜器杀死，他亲眼目睹那一场面。”

没错，这是嗑药，不为祭祀降神的纯嗑药，而且药效持续二十四小时。经历特洛伊不容易回首的日子，如今海伦显然随身携带着这药物，这还是她特地从埃及女波吕达姆娜那儿学来的。

海伦有一个好丈夫，这救了她，也让她有下半场，还让她不仅仅是个美女而已。在充满妒恨、夫妻随时随地算计相残的希腊

神话中（上从宙斯和赫拉），这位金头发的斯巴达王可真特别，只是好得容易被忽略。他战阵上如狮，却是个温柔无比的丈夫，两部神话故事中，我们没听到他对海伦讲一句重话，人前人后，相较起来，尤利西斯，对他审慎贞洁的妻子珀涅罗珀就坏多了、不信任多了。我们回想当时他和情敌帕里斯王子在战阵上放单决斗，所求的也就只是让海伦好好回家，不必劳师开战，不需要多害人命，荷马有时用“善于呐喊的墨涅拉奥斯”来替代“金发的墨涅拉奥斯”，显然他是个嗓音嘹亮而且敢于大声说话的人，但他当时讲的是：“现在请听我说，我心里特别忧愁，我认为现在阿尔戈斯人（即希腊联军）和特洛伊人可以分手，你们曾经为我的争执和阿勒珊德罗斯（即帕里斯）的行为忍受许多苦难。我们两人中有一个注定要遭死亡和厄运，就让他死去，其他人赶快分手回家——”

除了跟着妻子海伦用药物克服记忆、平息内心，墨涅拉奥斯显然也借助了命运和诸神，这是另一种药物。海伦以受了美神阿芙罗狄忒（即维纳斯）的捉弄来宽容自己闯祸，墨涅拉奥斯也接受同样解释，把这场婚变和恶战归诸众神的操控——这是有神时代的明显方便之一，把人的犯错丢给不可测的神负责，人祸转为天灾，人比较容易为彼此都留一点余地，要回头、要改过重来相对有台阶；借着神的介入，打断掉错误的因果逻辑铁链，人得以离开某道直指炼狱的单行道，丧失一点点高贵和尊严，来换取新生的可能。所以基督教常说骄傲是某个不赦的重罪（因此丧失赦免可能之罪），但换一种说法如格林在《问题的核心》讲的是：“只有真正用心高贵的人才犯这种错。”

特勒马科斯此行有打探出什么来呢？完全没有，斯巴达人知道的还不及他原来的多，真正知晓一切的女神雅典娜要他白跑一

场究竟是什么意思？我们可以更现实地把这看成是一个儿子绝望的努力，但我们其实也可以选择相信，这“多出来”的一段完全是为了海伦，荷马记挂着她，一如三千年后的博尔赫斯记挂着她，在所有人已沉落在遗忘的时间之流时。

编织自己罪状图像的海伦

我们再多看海伦一点，这终究是历史难再得的一个美人。

我们说，如何写出一名绝美无匹的女子呢？第一笔该如何开始？第一笔总是决定了往后的语调和说法。《伊利亚特》中，“她发现海伦正在大厅里织着一件双幅的紫色布料，上面有驯马的特洛伊人和身披铜甲的阿开奥斯人的战斗图形，那都是他们为了她作战遭受的痛苦经历。”这是我们所见到的第一个海伦画像，而且还是再通过报讯的女神伊里斯的眼睛，整个画面极宁静，而海伦显然是悲伤的受苦的。紫色染织在当时昂贵珍罕，只有王室阶层的人才用得起，这给了这个“女人中的女神”轻轻鬆上一层光泽；但真正会让人心头一凛的是她织布的图样，居然就是她挑起的而且此时此际正在城外如火如荼进行中的战争，她是最重大的关系人但却也是记录者。海伦这是默默在存留自己的滔天罪状是吧（“你可以选择沉默，你所织的图样都可能成为历史的呈堂证供——”），而这也同时呈现着绝佳的所谓后设效果，我们感觉好像还有另一道平行的时间之流，另一双抽离这一切的不仁眼睛，另一种命运及其无可拒绝安排，我们甚至会一半同意，海伦是在执行某个更巨大的意志，她和其他所有人并不完全同在一个生命平面之上。

女神伊里斯捎来的紧急讯息是她前后两任丈夫马上要进行这

一场赢家全拿的决斗，此刻海伦“心里甜蜜地怀念她的前夫、她的祖城和她的父母”，她以一方白巾遮头，流泪走上城墙望楼。第二个海伦画像，仍然是通过他者的眼睛，仿佛荷马真的不敢直视她，如同只有鹰才能直视太阳——城楼上是特洛伊王和一干长老，“他们年老无力参加战斗，却是很好的演说家，很像森林深处爬在树上的知了，发出百合花似的悠扬高亢歌声。”但此刻面对遮着脸的海伦，他们全放低声音只彼此听到，仿佛话语的锋芒会割伤她：“特洛伊人和胫甲精美的阿开奥斯人，为这样一个妇人长期遭受苦难，无可抱怨，看起来她很像永生的女神。不过她尽管如此美丽，还是让她坐船离开，不要成为我们和后代的祸害。”

无怨无悔了这是。也许真正温柔的不是斯巴达王墨涅拉奥斯，而是因为海伦自身的缘故。海伦从头到尾称呼自己是无耻的人，但特洛伊老王唤她“亲爱的孩子”，安慰她且同样把过错全归天神；特洛伊第一勇士也是最高贵英雄的赫克托尔对自己弟弟帕里斯毫不留情，说他是诱惑者、色鬼、长着俊俏脸孔的懦夫，但转头向海伦却永远只说最温暖的话（日后我们还会听到海伦亲口证实）——荷马没真正说出海伦容貌，海伦露面的机会其实也不多，但只要有海伦，我们发现荷马立刻会更换一种说故事的语调。她走在的地方，时间会缓慢下来，话语声音会降低，烟硝味消失，空气变得很干净，人的愤怒也暂时止息，只留下单单纯纯的不幸和悲伤。现实生活中，我们或许不见得对海伦这样的女子没意见，但荷马几乎说服了我们，所以我们说，一切温柔的真正源头，其实正是心中想着海伦的诗人荷马自己吧。可是这个诗人明明是个瞎子（如果我们全相信的话），想想欧洲几千年来排名首位的美女，居然是由一个瞎子讲述出来的，或者说，是由一个瞎子一次又一次想出来的。

我们不清楚海伦真正容貌，倒是通过她双眼才看清希腊这一干会战死、会平安回家主帅的个头和长相，包括将在续集独挑大梁的尤利西斯。尤利西斯很显然是那种说起话你才感觉出他奕奕神采的特殊之人："他立得很稳，眼睛向下盯住地面，他不把他的令牌向后或向前舞动，而是用手握得紧紧的，样子很笨；你会认为他是个坏脾气的或愚蠢的人，但是在他从胸口发出洪亮的声音时，他的言辞像冬日的雪花纷纷飘下。"城楼上，特洛伊老王手指阿伽门农、尤利西斯、埃阿斯等分别问她这是谁，海伦也一一据实回答，但她极心细地注意到有两名应该在场却不在场的希腊故人，她的同父同母兄弟卡斯托尔和波吕丢克斯。海伦心知这只有两种可能，一是他们并未随军远征，另一是"由于畏惧涉及我可羞的舆论和许多斥责而没有参加战士的行列"，躲在后头不好见人。不管哪一种，海伦知道她的兄弟在希腊全地已无立足之地，所以跟着她说："但是在他们亲爱的祖国，拉克德蒙的土地已经把他们埋葬。"这是海伦最心痛的话。

比起褒姒或杨妃，海伦很显然不是一纸美人图而已。我们读整首《长恨歌》（几乎是中国最仔细的一首美人叙事诗），其实并不真的知道这个让大唐盛世为之倾颓的美人想些什么，只有人们看她而从没有她看别人这种事，好像美丽一旦超过了某个临界点，她的眼睛就不再有生物性的视觉功能了，成为玉石或星辰，只是某个巨匠的镶嵌装饰之物，只是美丽的必要构成一部分；海伦不同，她很大一部分是真人，是会爱上他人还会因此昏头抛弃一切的一名女子（相对来说，一颗宝石或一幅名画，只有你爱上它走向它，没有它迷恋你奔向你这等事不是吗？），是一个妻子，以及人家的女儿姐妹云云。我们可以察知她看着什么想着什么，包括在决斗前这样最迫切也最为难的夹缝一刻。这是她迎风站在城楼

上的身姿，遮着脸的白巾必定也不时飘起，而城下决斗的正是她前后两任丈夫，她对两人的情感也重叠存在，并不相互替代（宽容地说，同时喜欢两个人这应该还是可能的吧）。因此，美丽果真不祥，它会把人寻常的、可理解且不那么困难收拾的错误或仅仅是一时冲动（我们一生谁不会有呢？），放大成只犯一次就毁天灭地倾国倾城，这非常非常危险。所以归咎于美神阿芙罗狄忒也许是再对不过了，美丽会是人承担不起为之受苦的东西，而且让人变得易碎，连同方圆之内的全部东西。

我自己比较喜欢的是《奥德赛》再一次现身的海伦（博尔赫斯是因为这样才提醒我们的吗？），海伦还在，这让人很感安慰，仔细想，她犯的也并非什么不可饶恕的错，而且除了墨涅拉奥斯一人深情款款，这场战争的真正本质也许只是奉海伦之名的规模空前海盗行动，阿喀琉斯的愤怒哪里是因为海伦、向着公义呢？他的标的物清清楚楚是其他东西，就连亲族身份的阿伽门农也是这样。特洛伊十年灰飞烟灭，有人赔上一命有人大丰收回家，有罪各自承担，惟海伦必须嗑药必须催促遗忘的降临，这恰好说明了她是一个保有记忆、肯为自己人生一场负责任的人。一般而言，不必到她这么美的人都会觉得自己该有某种人人为我的特权，理直气壮得令人难受，我自己这般年纪的人，环顾四周，知道肯这样不放过自己的人其实不多，相信我，此事并不容易。

不下雨的拉曼查以及生病的柏拉图

博尔赫斯的魔法（不止他一个人能），不只问了后来的海伦而已，我记忆里至少还发生过另外两次。

一次是他同样冷不防地，仍像随口丢下一句话的说：“你知道

一整本《堂吉诃德》书里并没下过一场雨吗？”——这一样让我第一时间寻回这本读过不下五次十次的书，“不久之前，在拉曼查地区的某个村镇，地名我就不提了，住着一位绅士。这种人家通常都有一支竖在木架子上的长矛，一面古盾牌，一匹干瘦的劣马和一只猎狗——”不为着证实塞万提斯真的没写过任一场雨景（这我信任博尔赫斯），而是忽然感觉这是一本全新的书，或更确切地说，我自己是一个全新的人。因为这样一句话，整体书的模样或说线条全变了，如同整个世界被谁静静地转动了一下，说不清楚哪些东西显露出来了，生活中偶然会发生类似的事，某个特别时辰某条不常绕过的路径，你看着自己的家会如同到了一个陌生的地方。我依然记得博尔赫斯之前所说的“我喜欢塞万提斯的讽刺意味、小心谨慎和一致性”。原来这一整趟荒唐的冒险全在晴朗日子里进行的，没用过雨水来遮挡折射光线帮助幻觉，也没靠雨水来增添骑士的满面愁容，拉曼查一地从不下雨吗？——

我曾经到过这里，
什么时候、怎么来的，却说不清；
我认得门后那一片草地，
那阵阵袭来的浓郁香甜，
那声声叹息，
那普照岸边的灿烂光线……

另一次，也发生在我们熟知熟读的书，那是柏拉图的《斐多》。但这回更有趣，因为博尔赫斯告诉我们，其实发现者另有其人，是卡夫卡的朋友马克斯·布罗德，他只是重述给我们听而已，于是博尔赫斯的角色往下降一阶，变成早一步的此时此刻我们，是

同样被人吓一跳、忍不住重新读重新想、更忍不住要把好东西告知更多人的转赠者。

我找出原文，是这样的——

“全部哲学中最感人的篇章莫过于柏拉图的《斐多》。这篇对话说的是苏格拉底的最后一个下午，当时他的朋友们已得知德洛斯岛的船已到，苏格拉底那天将饮毒芹而死。苏格拉底在监狱里接见他们，他明知即将被处决。他接见所有的朋友，只缺少一人。这里，我们读到了正如马克斯·布罗德指出的那样，柏拉图生平著作中写下的最激动人心的一句话。这句话是这么说的：‘我相信，柏拉图病了。’布罗德指出，这是柏拉图在他洋洋洒洒的长篇对话里惟一一处提到了自己的名字；总之，这给我们一种不确定的感觉；这伟大时刻，他是否亲身在场。

“据推测，柏拉图写下这句话是为了更超脱，似乎在告诉我们：‘我不知道苏格拉底在他生前最后一个下午说了些什么，但我很希望他说过这些话。’或者说：‘我可以想象他说过这些话。’

“我认为，柏拉图掌握了说话的最佳文学美感：‘我相信，柏拉图病了。’”

打岔一下，在全部对话录中，这其实并不是惟一一次提到柏拉图之名，稍前苏格拉底受审答辩时，苏格拉底叫了他名字，也让我们知道他当时在场聆听——这类无关宏旨的记忆差池，很多人非常在意而且扩而大之，甚至成为某种道德指控，但其实这是没关系的。博尔赫斯应该也发现这里不对，但他一言略过，为的是专注于应该专注的地方。

好的。的确，就单单从日后才一一确立的小说书写技艺来看（比方某种后设手法），柏拉图也做到了最好，而且这么自然、这么深情款款，让我们再次回忆起来，原来技艺最早不因为炫耀，

只是要更准确更周全地说出微妙的事实，包含着当下可见的事物真实加上不易看见的人心里头真实；由于某事某物某情感是如此不寻常，让人得动用某种非比寻常的方式和语调来特别说出它，我们甚至得费心找寻乃至于额外发明，尽力用未曾用过的语言和语法好讲出我们以为未曾发生过的事实，这是中国古代赋体“使用全部文字”（借用博尔赫斯讲乔伊斯的说法）的真正理由，和后来的文字堆叠乃至于如今书写者的虚张声势刻意神奇是不一样的——柏拉图不怕（或说为着更重大的理由，怕也没办法）我们知道，原来他老师苏格拉底讲最后一席话（我们一般很容易把最后直接想成是最重要），他并非亲身听见，只可能是通过转述并佐以自己的想象和重新描述，尤其是苏格拉底说话时的表情和姿态。对话录不是口述历史，而是柏拉图自己的书写和创作；他也不担心或无法担心人们会因此一并怀疑了他全部对话录的权威性，扩大我们一直以来对这种录音机式对话体以及无所不在听话者的必要和无聊怀疑。“柏拉图病了。”《斐多》里的柏拉图，于是连同了全部对话录里隐身的柏拉图，从此不再幽灵般永远在场无所不知，物理性的限制全回来了，他原来仍是个也会生病也会悲伤，或甚至禁不住悲伤逃避前去目睹老师死亡的柏拉图。于是，那些雄辩、那些或周全或武断的层层论述、那些状似亘古真理模样的话语，遂也失去了上帝般的不恰当力量，只是某个人或某一对师徒薪尽火传的持续思索。这是一个事事认真不惧、毋宁猜测太多的老师，一个认真回忆已离他而去老师的学生，在一个曾经确实存在至今犹令我们神往不已的城邦，一个人类曾经有过的奇妙说话和思维场域，真人真事真地真的死亡和回忆带回来了时间，凝冻于历史深处的时间之流恢复了流动，我们伸脚进去，因此也感觉自己是可以加入的，是他们其中的一个人。

于此，我自己是有过确确实实经验的，也曾在某篇文章写过——很长一段时日以来，我总是想着我的老师朱西宁，碰到某些事，尤其是某种信念纠结的难题时刻，我也一样会问自己，对此老师曾说过了什么？他如果还在会怎么想？怎么判断怎么决定？并且会用什么方式提醒我？我这一生见到过不少人，朱西宁老师是我所知人格最光洁的一人，为此他也许得损失或说收敛起一部分的现实世故，因此，我倒不是事事听从他，过去就这样现在也仍这样，惟那种我以为更珍罕的心志支撑力量以及某种再沮丧再生气都不该放手的最终一点坚信和宽容，多年下来我仍然难以从别处获取，还有，当然就是一种老师还在身边的安慰。此外，各个时间阶段，我也很自然地会停下来想他，像在不确定的陌生路口时时检查脚步校准方向，并且像可以把我新的认知和忧虑报告给他听（老师是个事事兴味盎然的人，而且他通常还会想办法称许我）；我会想，在我这年纪，四十五岁四十八岁五十岁了，老师已做到了什么？正埋头做什么？以及还想做成什么？我诸多的怀疑和不必要的灰心很简单就可以暂放一旁。

老师没能活过七十二足岁，我不确定自己是否也能活到那个年岁（希望不会），真超过那年纪，届时就只能全靠自己的想象和猜测了，届时就孤单了。

这一个思维涟漪，被“柏拉图病了”这颗石头为圆心所激起的，可以不只是停止于柏拉图对话录里而已，我们或许还可以想到比方孔子和他学生说话的《论语》也是这样，或是佛陀和他一干弟子以及那些以“如是我闻”（我是这么听到的）为开头的佛经——“大师说过”，也许大师生前并未或并没来得及真讲了这句话，但他一定会这么说。通过我们对他熟悉无比讲话声音、语气、习惯句法的模拟，通过我们的怀念，我们确信他会这么告诉我们，

这句他死后才说出的话，带着非比寻常的视野和力量。

“大师说过，”博尔赫斯告诉我们，这源自更早毕达哥拉斯（死后）的学生，“这并不等于说弟子们因大师说过而受到束缚；恰恰相反，而肯定了他们有自由在大师思考的基础上继续思考……毕达哥拉斯的躯体死亡了，而弟子们，由于某种轮回的缘故（这是毕达哥拉斯所喜爱的），仍在他思考的基础上继续进行思考再思考；每当别人指责他们说了某些新话时，他们便抬出这句话来辩解：‘大师说过。’”

甚至孔子自己也有他的大师，最多是周公旦，他也把自己一些新话新主张归给大师，认定自己只是个再思考者再转述者；他甚至要我们相信大师会持续托梦讲话，在一个全新的历史时刻，如同一直活着，直到他自己很老了（或自己超过了周公旦的年岁了），不再能做梦了。

有关米兰·昆德拉的一个魔法

这种针尖一样一句话的、如一声咒语打开一个新世界的魔法，很容易被体认为反向的、颠覆的、顽皮的思考，是那些较为桀骜不驯的年轻读者才做得来的，但其实不是，而且恰好相反，这是虔信者才会的魔法，而且是在虔信的长期相处里才能发现的。他相信某一首诗、某一本书以及书里头的某个人为真，而不再只是一些语句和符号的聚合，一个单面而且由线条组成的形象，一种特定意义和教训的传递及其表演。当书里的海伦（或堂吉诃德、苏格拉底……）在我们心中成为真的人，我们这才和他们成为同种质料、同等构成的存在，你害怕的东西他也会怕，他的伤害你也会感觉痛苦，你的和他的经历、情感以及面对的未来威胁，彼

此可直接交换替代补充衔接，因此，你对他的了解会随时间逐渐远远超过了书中的陈述，书只是他生命的大事记，只是他连续生命之流的点状标示，你会自然而然把它们一一联起来，成为空白一处处消失的完整存在，于是你对他的关怀甚至不会停止于书的间歇和书的结束，一如真实世界里你也逐渐知道了人不会因顺利结了婚、从战场归来了、完成一次旅行或从某次生命重大危机挣脱出来就从此没事，你对他持续的关怀和忧虑（关怀的核心方式总是忧虑不是吗？）也逐渐远远超过了书中的陈述，也正因为这样，你会放心不下，会不断发现某处裂缝，会警觉出某个该有的东西为何没有，该发生的事何以迟迟没发生云云。所以，海伦回家后怎么办？已一身是病的吉诃德先生骑他那匹不比他强壮的瘦马碰到暴雨暴风雪撑得住吗？换成你自己是柏拉图，你才目睹了老师的死刑宣判这一场，你要如何面对老师的死刑执行呢？等等等等。

也许，通过某种机智加上运气，我们也会不意地看到同一处裂缝，但不相信，不关怀不忧虑，没有自身足够的生命经验事实来撑开它持续它，这样的发现总是随见随丢，不足以驻留人心，更不会更替视野，让阅读者发现者自身的生命经历也仿佛被提醒一次、洗濯过一次（水清濯我缨，水浊濯我足）、重新擦亮一次。它最多就止于机智，成为某种调侃，某个笑话，某次用后即弃的语言炫耀，就这么多而已，而且就这么短暂。

往往太急于卖弄人有限聪明的福尔摩斯小说全集，在《银斑驹》这个短篇里，福尔摩斯倒是问了他生平最好的一句话：“真正奇怪的，不是深夜里为什么传来狗吠，而是为什么狗没有叫？”——深夜狗吠，人只要有耳朵都听得见，知道有事发生或想拿东西砸它；但狗为什么没有叫，这来自之前一连串事实的掌

握，包括百万名驹不见了，管理员遭重击惨死当场，地上有凌乱的蹄印和足迹显现经历了好一番搏斗挣扎，而守夜的狗好端端就在现场而且安安静静，为什么？狗没有叫，是人完整理解了这一切才赫然看出的一处巨大空白，是思维连续铁链的断裂，它不是真的简单，它的简单其实是准确，一种直指人心、唤起回忆、每个人都能印证它并由此接手思考下去的准确，就像我们都懂了，狗没叫，因为犯案的必定是熟人。

我最近的一次阅读魔法经历，魔术师不再是博尔赫斯，而是米兰·昆德拉。某天，朱天心摊着《相遇》这本书（第四十六页），要我读一下他怎么看《百年孤独》，一个我们信赖的小说家谈论另一部我们熟悉热爱的小说，这本来就有点让人紧张，而朱天心复杂但带点莞尔的表情，我晓得是有很特别的事发生了——

昆德拉从这样一个我们想不到的角度直接开讲："重读《百年孤独》的时候（果然，昆德拉也是重读），一个奇怪的念头出现在我脑海里：这些伟大的小说里的主人翁都没有小孩。世界上只有百分之一的人口没有小孩，可是这些伟大的小说人物至少有百分之五十以上，直到小说结束都没有繁殖下一代。"以下，昆德拉从拉伯雷《巨人传》的庞大固埃开始列了一纸长长的不育名单，说："这贫瘠不育并非缘自小说家刻意作为，这是小说艺术的灵（或者说，是小说艺术的潜意识）厌恶生殖。"

然后，昆德拉要我们仔细想，"堂吉诃德死了，小说完成了，只有在堂吉诃德没有孩子的情况下，这个完成才会确立得如此完美。如果有孩子，他的生命就会被延续，被模仿或被怀疑，被维护或被背叛。一个父亲的死亡会留下一扇敞开的门，这也正是我们从小听到的——你的生命将在你的孩子身上继续，你的孩子就是不朽的你。可是如果我的故事在我自己的生命之外仍可继续，

这就是说，我的生命并非独立的实体；这就是说，生命里有些十分具体且世俗的东西，个体立基于其上，同意融入这些东西，同意被遗忘：家庭、子孙、氏族、国家。这就是说，个体作为‘一切的基础’是一种幻象，一种赌注，是欧洲几个世纪的梦。”

他这才讲回《百年孤独》：“有了加西亚·马尔克斯的《百年孤独》，小说的艺术似乎走出了这个梦，注意力的中心不再是一个个体，而是一整列的个体，这些个体每一个都是独特的、无法模仿的，然而他们每一个却又只是一道阳光映在河面上稍纵即逝的粼粼波光；他们每一个都把未来对自己的遗忘带在身上，而且也都有此自觉；没有人从头到尾都留在小说的舞台上；这一整个氏族的母亲老欧苏拉死时一百二十岁，距离小说结束还有很长的时间；而且每一个人的名字都彼此相似，荷西·阿加底奥·布恩迪亚、荷西·阿加底奥、小荷西·阿加底奥、奥瑞里亚诺·布恩迪亚、小奥瑞里亚诺，为的就是要让那些可以区别他们的轮廓变得模糊不清，让读者把这些人物搞混。从一切迹象看来，欧洲个人主义的时代已经不再是他们的时代了，可是他们的时代是什么？是回溯到美洲印第安人的过去的时代吗？或是未来的时代，人类的个体混同在密麻如蚁的人群中？我的感觉是，这部小说带给小说艺术神化的殊荣，同时也是向小说的年代的一次告别。”

请先注意，《百年孤独》完成于一九六七年，而昆德拉这篇名为《小说及其生殖》的短文是近作——我相信昆德拉当年必定在第一时间读《百年孤独》，因为这本书以及它挟带的拉丁美洲小说大爆炸，是当代小说最璀璨夺目的大事，至少，不会晚于一九八二年诺贝尔奖的颁发，果然，在《帷幕》一书我们看到了，昆德拉首次阅读是一九六九年苏联占领捷克三个月后；也就是说，这个“奇怪的念头”来到昆德拉脑子里，足足延迟了三十年以上

时间，这简单吗？不，这半点也不简单。

其次，我们读小说的人原来知不知道布恩迪亚家族的代代生殖繁衍呢？我们有人觉得这很奇怪吗？

这个延迟三十多年才出现的空白，狗为何不叫，布恩迪亚家族何以生殖，只有放到几百年来的小说书写世界大图中才显现异状、才被比对出来，或确切地说，只有等昆德拉把它置放到自己对现代小说的独特思索、独特的询问和雄辩里才成其空白。

我们会不由自主跟着回忆自己读过的所有伟大小说，印证甚至也自己看出更多异状，比方说，托尔斯泰是否也早早察觉某个东西，《战争与和平》的结尾明显多写了一段，是很煞风景、很破坏性的一段，那就是皮埃尔和娜塔莎并没中止于法俄战争的结束或两人的结合，他们违背小说艺术之灵地生了满地乱跑的小孩，微微发福的娜塔莎由独特的美人降为寻常的斯拉夫家庭主妇，皮埃尔则胖大得几乎就是遗忘了，历史的锋芒如同匕刃一闪，人短暂地成为独一无二的自己，但真的是这样子吗？还是说这只是历史的神对我们一次偶然且特殊的使用？还是说在昏昏欲睡的漫长时间之流里，人只能做个短暂就醒的梦，梦见自己独一无二的存在？

我并没要坚持只有昆德拉一人看得出这里是空白，我相信总还有某些人会依循自己不一样的思索之路、或重或轻、或强调或恍惚地察觉它，尤其经由昆德拉的提示之后。我试着想讲的其实是我自己总是伴随这个惊喜而来的沮丧，很宁静也有点孤单的沮丧，好像被自己阅读极限之墙撞了一下的某种轻微疼痛感——老天昆德拉想了多久、读了多久而且准备了多久？简单的魔法背后靠着多少东西？我们知道，至少从《小说的艺术》这本书之后我们便不断看到了，昆德拉几乎是单独地思索现代小说之为物，不

停地检视追问它的能耐、极限，当下每一种处境、其挫折暨其可能的死亡。我们说“单独”，是因为昆德拉不是把现代小说仅仅看成一种文体、一门手艺、一个行当乃至于某种平行于其他的认识世界方式，他（冒犯世界地、不惧挨骂地、赌自己迷信地）以为小说超越这一切，小说孤独地、只剩它一个地仍在叩门并试图回答的是所谓“存在”的人总体问题，而这甚至是它惟一的任务、它存活的惟一理由。如卡尔维诺也说的，如今所有的学科都只给自己局部的、可置身事外的有限目标，只剩小说（或最多扩大到文学）的任务是“无限”的；而在如今这样一个加速时间的历史时刻，就连我们的亲身经验都只能是片段的、不见头不见尾，惟有小说还可望能“复原”世界的连续完整模样。我们必须寻求并保有一道进入整体世界、认识整体世界的路径，否则意义将不免持续剥落流失，意义只有在整体的掌握中才有机会发现。

只是，意义是否是人生存的要件？像食物衣服、像阳光空气水那样的东西？

因之，魔法大概就只能是魔法吧，一直停留于魔法的阶段，并没有假以时日天下文明成为普遍认知的可能。魔法不是人类经常性的东西，它的这一面有点高傲，是只有少数人才学得来、才拥有的神奇之技；但另一面则很寒伧，它也一直是极少数人才愿意赌自己一生去学的不太理性之物。宫崎骏电影《千与千寻》里，好的巨头魔女钱婆婆说得最有意思，她不讲魔法创造的东西只是幻象，她说用魔法造出来的东西不坚固不好用而且很容易坏，非常生活现实的理由，所以少女荻野千寻从那个世界带回来的发带是劳动生产物，而且就是那个晚上她亲手编织的。魔法世界存在的证据只是发带一次弹指的闪光，她的父母从头到尾没发觉。

谁是人类历史上最美的人

我们还是回到海伦来。

这里我们来问个有碍魔法的简单问题——为什么我们常驯服地、不多思索地也就认为，海伦就是整个欧洲历史上最美的人（顶多加上之一），就像我们总是讲中国历史的四大美人是褒姒、西施、王昭君和杨贵妃？

这个任谁都可以自行回答的问题，问题的另一面是，为什么历史最美的人此一头衔停止于历史远远的某一时间点？很不公平稍后以及我们眼前满街都是的美女再没角逐比试取而代之的资格？

是的，特洛伊十年之战不会是人类历史上最重大（其规模、影响、伤亡人数……）的一场战争，海伦也就不会正正好是人类历史的第一美人，从事实、从逻辑乃至于从几率来看这全是不可能的。这里面，真正绝无仅有的是《伊利亚特》和《奥德赛》，是盲诗人荷马，是那样曾经有过的希腊人世界及其全部梦想——让海伦不当赢取后冠的不是选美大会的品头论足逐项评分，说真的，我们从不知道她的确实容貌身材三围，真正获胜的是史诗、是文学。

仿用昆德拉的说法是，文学的获胜奥秘，从不是它运气好万世一时地碰到史上第一美人并尽职地描绘她，而是由此直接触及美人的“存在”，是美人和她所在那一个世界的合而为一，“人与世界连在一起，就像蜗牛与它的壳；世界是人的一部分，世界是人的状态”，轻纱引风般成为一个美人和一个世界两者交织交缠、相互曝现相互解说的“命运”；打动我们的也不是视觉印象，甚至不是一般感官也不包含情欲（因为不再只是一个美人，还加上一个世界一个时代），而是我们无可遏止的深深不安以及面对毁坏的可靠预感，你已把美推高到最顶点了，它再无处可去，它再来的

每次变化、每一行动都只剩下降、倾颓、瓦解并朝着死亡。

所有这样的美人都有她的故事才行，故事远比容貌重要。而且，比方说中国四大美人，除了出塞、漫天大雪里弹琴回望的王昭君，其哀伤凝缩为一个富有天下的君王忽然发现自己保卫不了一生所见过最美丽最不舍的东西，其他三人全伴随着某个强大王国的衰亡。这说起来是经济学了不是吗？最美丽的人也就是最昂贵的人，她的定价等同于一整座城市、一整个国家乃至于一整个时代。从历史的基本正义来看，把这样巨大且复杂的覆亡，从君王的荒唐、官吏的腐烂、战士的懦怯云云，全归结为某一名女性的不爱笑或太爱洗澡，这当然是污蔑，是典型的替罪羊，这样的诡计不可能永远得逞，也必定而且必须在我们对历史的理解长进中一一被纠正。因此，海伦这一级的美人是有历史生产期的，当她不必再承担那么大而且不实在的罪名，她也就不再能或不需要美到这种地步了。

格林说我们很难爱某一个真理、某一个“无”，所以人们总是需要一个上帝作为可感可针对的对象好实实在在地爱它；也许，我们对某个王朝、某个杳逝时代的全部怀念，同样也需要这样创造出一名遗世独立的美人来，其实不想归罪，而是某种难舍难言的情感，白居易的《长恨歌》，他和我们有真的恨过杨贵妃吗？无论如何，当一座城、一个国、一个时代如此和一个美人合在一起，就不再是个用木头石块、用铜铁金银、用各种沉重坚韧材料（包括宗教信仰、官僚系统、生产体制云云）堆叠出来的世界了，它失去了所有的重量和坚实感，成为极纤细极易碎的东西，成为有时间性的东西，其实用不着谁鲁莽地、愚昧地或坏心地摧毁它推倒它，它本来就稍纵即逝，如同那个不世的美人，如同我们自己。

仔细看仔细想，《伊利亚特》里和尤其《奥德赛》里的海伦，

其实已抵达这样历史美人的险险边界了——海伦不是一朵高岭之花般立于尘埃所不及、人人只能抬头瞻望之处，她甚至不够自恋，也没拿自己的美丽作为武器。情感或直接说情欲，她是被诱惑者而非诱惑者，我们感觉她迷恋帕里斯的程度超过了帕里斯迷恋她（我们有看错吗？）；家庭生活中，我们也同样感觉她低自己丈夫墨涅拉奥斯一阶，宽容者温柔者总是站在稍高的位置，身姿是俯瞰的，这是他的道德赠礼。更重要的，海伦开始合情合理地观看、思索和回忆，逐渐成为一名具体起来的女子，这使她和她所在的大世界开始分离；而且，她还如昆德拉指出的居然也生育，同时女儿大到出嫁了，美人最终回到斯巴达成为母亲（说是丈母娘就更糟了），完美的美人生命敞开了一扇门，会“被延续，被模仿或被怀疑，被维护或被背叛”，如果再多写清楚一点，那真的就是托尔斯泰不怀好意笔下的中年娜塔莎了。

中国的绝世美人终止于《长恨歌》的杨贵妃，往后文学自己洞穿了丢开了这一古老诡计，之后的美丽女子命运和大世界脱钩，她们的错误和悲伤无法再撼动一整个世界，只能选择一隅而居，爆破威力仅止于方圆三里五里之内，比方文艺青年的林黛玉，或悍然深入情欲的潘金莲。

《伊利亚特》始于阿喀琉斯的愤怒，却终结于赫克托尔的勇士火丧，像是荷马原来想歌咏这个英雄，却不知不觉发现真正的英雄另有其人。当时的丧礼，领唱哭泣挽歌的是妇女，海伦是第三个，也是最后一个，排在赫克托尔的妻子和母亲之后，这不知道是特洛伊人过人的宽大，还是荷马的意志使然：“赫克托尔，在所有的伯叔中，你令我最喜欢，我的丈夫是那个神样的阿勒珊德罗斯，他把我带到特洛伊，但愿我早就归阴去。自从我从那里出走，离开祖国以来，已经是第二十年头，但没有从你那里听到一句恶

言或骂语；如果有人——你的弟兄姐妹、穿着漂亮的弟媳或是你的母亲在厅堂里开口斥责我，你父亲除外，他对我很温和，有如生父，你就苦口婆心，对他们再三劝说，用温和态度、温和语言阻止他们。因此我为你和我而悲叹，心里很忧伤，我在这辽阔的特洛伊再也没有别人对我很和蔼友好，人人见了我都发颤。”

从早期说故事的角度来看，《伊利亚特》这样结束于赫克托尔之死、不再交代大战结果和特洛伊的陷落，不免让人微微一惊，但这样的收尾却又让人感觉如此自由，又如此的“现代”。而且够了，我们其实已预知一切，我们知道阿喀琉斯的死，断气之前的赫克托尔灵光般说出了预言（“不管你如何勇敢，也请你当心，我不要成为神明迁怒于你的根源，当帕里斯和阿波罗把你杀死在斯开埃城门前”）；我们更知道了特洛伊城的最终命运，它已失去了守护者赫克托尔，而且两方打了一架的天上诸神已做成了决定——

就只剩哭泣的海伦何去何从，我猜，就是在这里，博尔赫斯为我们问了这个问题。

四　画百美图的侠客金蒲孤

金蒲孤是一名一登场就已声震全武林、完成品式的青年侠客，这意思是，作者司马紫烟并不交代他的成长岁月，没儿时被哪个无名老人带走，或身负血海深仇掉落悬崖而在某山洞找到绝世秘笈之类的，这种必要奇遇的从略往往是武侠小说书写成熟期甚至进入晚期的征象，隐隐显露出此一书写极限的预兆。因为一连串不合理但惊心动魄的奇遇所构成的寻宝之旅（找兵器、找绝世武功、找某一神人云云）原是此一类型书写的最早迷人之处，我们看吉卜林的《基姆》最心动的也是老喇嘛和小男孩的那趟神奇旅程（找世尊当年洗涤罪恶、大智大悟的箭河）。一旦书写者感觉用尽了它，读者也厌烦它拆穿了它，这部分便可以大家你知我知一句话带过了，同时也封闭起来不再开发新寻宝路径了。

金蒲孤使用的不是有气质的三尺青锋之剑，而是一副特殊的强弓和神箭，奇怪武器的使用，也是武侠小说书写另一个成熟期的征象。这副弓箭之名和他姓名同音，相互呼唤，是为金仆姑，这倒是大有来历的，直接出自《左传》：庄公十一年，公以金仆姑射南宫长万。很显然，宝物神兵有灵，可抗拒悠悠时间的浸蚀分解力量，还仿佛有自主意识，最终像找到自己真正主人也似的抵达金蒲孤手中——我们倒无法说准金蒲孤是哪时代的人，武侠世界同时是时间的迷途之乡。

金蒲孤辉煌人生的最大对手是老人刘素客，这是一个自己完

全不会武功却对全天下各大门派武学无所不知、将黑白两道所有人玩于指掌之上的大阴谋家，他收有三名义女，分别以日、月、星为名，当然都非美若天仙不可，故事最后也必定奉武林大义和爱情之名背叛他。事情便发生在金蒲孤和这三名女子的一场比试，其中一个题目是绘制百仙图和百美图，抽中百仙图的刘日英，工匠技艺精湛无匹地不到半时辰便天上人间地以针绣完成，但这边金蒲孤却只信手挥了几笔而已——

刘日英将信将疑地走到案前，刘星英也好奇凑过去，她们都不相信金蒲孤在三笔两划之下，会完成一幅百美图！

金蒲孤的书纸是反过来的。

刘日英伸手将它翻转过来，却见白纸上只画了一个半圆形，圆弧上画了几笔像乱草一般的墨迹，半圆中间则是一个大叉。

她们看了半晌。

刘日英才道："金公子这是……"

金蒲孤一笑道："这是一幅写意百美图，严格说起来，不过是土一堆草一堆，交叉白骨红颜泪……"

刘日英呆呆的不做声。

金蒲孤又笑道："千古美人今安在？黄土白骨青草中，我

这一幅百美图足以为千千万万绝色佳人写照……”

稍微解释一下。这段原文之所以分段分行如此剧烈到不负责任的地步，其实是当时武侠小说有点辛酸的标准作业，不仅比较好写不必多交代细节，更关系到稿费计算的迫切现实问题。日后古龙更把此推向极限，几乎已达一字一词占一行的地步。

大致上止于一九七一年，武侠小说是早期台湾惟一本土自制成功的类型小说，总产量其实还不小，彼此也就存在着追逐竞争，尽管基本上仍套公式写，但总会因此冒出些较特别的东西。金仆姑挖掘自《左传》不起眼的一角，这对彼时多少有国学底子的武侠小说作家倒不算奇怪，更有趣是欧美新东西新事物的偷偷渗入，像柳残阳的《金雕龙纹》就是大仲马《基度山伯爵》的改写，书里父亲被逼死、美丽妻子失贞改嫁、飘流到无人岛上找到复仇宝物的浪子楚云当然是基度山伯爵爱德蒙·邓蒂斯；古龙自承“楚留香系列”直接取用于伊恩·弗莱明的007情报员邦德；更厉害的是独孤红的《武林正气歌》，书中赫然有个复姓西门的“斑衣吹笛人”角色，改都不改一下，多年以后，我才知道这原来是个欧洲人外国人，真的就是西方民间传说故事里那个以催眠魅惑笛音拐走全村小孩的家伙。

迢迢来时之路——半世纪前的台湾，贫苦蒙昧封闭，人容易慨然有广大世界之志却不容易有通向世界的道路、配备和盘缠，一知半解使得广大世界比任何时期都更像个诱人之谜，人各自以他仅有的、鬼使神差的方式奋力接听、窥视、捕捉和猜想，知识不仅破破碎碎而且通常二手三手扭曲变形真伪难分，半首歌、一句话、几个人名、没头没尾的一截故事、一张语焉不详的照片云云，都被人视若珍宝地收藏和不断炫耀传颂。因此，那年代的台

湾社会的确有着一抹武侠小说世界也似的身影，人也会武侠中人也似的行动，有秘本，有毕生独门绝艺，有远方传说中的高人，启蒙学习仿佛得从收拾包袱、告别父母亲人、下定决心此去不回头开始。

今天来看，成果当然是可疑的而且通常并不划算（比方大仲马或弗莱明之书都算不上什么可托终身之志的东西），甚至风险极高让人捏把冷汗，但这有什么办法呢？就只有一点，那就是人心的温度较高，人的力气用得较足不保留，有某种兴高采烈，于是，运气好的话，会有某些我们今天不容易再有的东西跑出来。

好，百仙图 vs. 百美图这场比斗究竟由谁胜出呢？刘日英当场把自己精绣的百仙图给撕毁，不出意料地承认金蒲孤的鬼画符“境界”较高；也许自知是绝代佳人的她也真的被触到了某一处最柔软的心事吧——“生乏黄金买图画，死留青冢使人嗟。”我们说，不是就连李白来都会说金蒲孤赢了吗？这可不仅仅是武侠小说世界的基本约定而已，在中国千年的文人诗画世界里，也一直都是这么判决的，尤其后来还有所谓的禅学不是吗？

我只是自己胡思乱想——如果这样一场比试我也在现场，我很想提议两人重新再比一次，而且题目不换人不换仍是百仙图和百美图。再一次，金蒲孤会怎么做？会一样再画大圆弧和大叉吗？或至少把那个泄底的、让人尴尬不已的大叉给省略掉？

读武侠小说于夏天台风日子

有一本其实有点恶心的薄薄奇书叫《幽梦影》，其作者张心斋很显然不是个太读书的人，我们很容易看出来他对女色的兴致远远高于书籍几乎临界饥渴，人各有志这其实也没关系，但令人比

较难受的是他极喜欢表演读书，有一堆奇奇怪怪的身姿、花招和心得，比方说读书还得严格配合周遭事物和气氛（当然，排名第一的仍是他所谓的解语花，也就是说，读书居然还要有小姐坐台），且依时辰、天候天色和季节来决定念什么书，所以冬天读经、夏天读史、秋天读诸子、春天读诸集云云，不晓得万一时间一到书没读完怎么办？我们的困扰不会是他的困扰。

我回想自己的阅读经验，倒还真有一种书符合张先生的如此要求，那就是我武侠小说最多是在夏天读的，尤其是夏天台风来袭的日子，此事发生在我十四岁以前，当时我还住在宜兰——

事情是这样子的，我有两个喜欢武侠小说如命的哥哥，平常日子不解数学题不背英文单字多少有顾虑，只能偷偷摸摸，便只有夏天台风时，学校放假，父母亲也相应放小孩假，双重假日便成为堂而皇之没日没夜只有武侠的绝妙时光。彼时我们家离宜兰气象测候所不远，一旦确定台风登陆便高高挂起两颗或三颗黑色的台风球（当时并非家家有收音机）。就跟人类某些历史经验一样，灾难的讯息也是某些人解放的讯息，我这两位该死的兄长第一时间便抢着骑脚踏车冲出门，在刘日英绣成百仙图的半小时之内，你就会看到他们两个各自抱回一大叠武侠小说笑嘻嘻的，还会顺便去买那种最大支的、其实是用于丧事的不祥白蜡烛。

跟所有只用一次的东西一样，武侠小说当时是只出租的，租书店可以大得、搜罗完整得像座武侠图书馆。如此，八九年下来的夏天暑假，八九年持续的台风，我几乎看完彼时出版过的每一部武侠小说，或正确地说，除了所有第一册以外的几乎全部武侠小说，原因很简单，我只能从第二册看起，而且时时后有追兵，非得抢在他们两人之前分别看完他们的第二册不可，我后来读书速度稍快成为毛病，大概跟此事有关。日后我读卡尔维诺为导演

费里尼写的序文，讲到他童年瞒着父母看电影的往事，因为得抢在父母亲回家前神不知鬼不觉在家，几乎每一部电影都无法看到结局，每一部电影结局都由他自己编完，差不多就是这么回事。

其实是不只没回头读第一册而已，从小学识字伊始就胡乱读武侠小说，一定有一些字跳过去，一定有一些情节看不懂，一定有一些关键之处没弄清楚，惟一的优势是当时记忆力真的太好，记忆容量大而且才刚开始启用，不会不懂不清楚的东西还是全记得下来，如同全本下载，或更像一页一页卡嚓拍下照片一般，因此就跟从此把书带在身上时时翻阅重读一样，理解遂也跟身体消化作用一样自己会渐渐完成，并不困扰——这其实跟我当时以及日后一生读其他书没太两样，就直接读了，不等待（等什么呢？还真的等秋天来吗？），没什么准备好这回事，书读不懂是常态，只要你不是只看这一遍就行了。一生只读一次的书对我个人而言，意思比较接近是淘汰。

当时的武侠小说常常还有另一种空白，那就是每一部总会在特定的关键处被撕走几页，符合经济学所谓的“公共价值消散理论”，使用者不是拥有者，东西就容易损毁破坏，就跟我们举目可见的公共设施一样——但这其实是颇好笑颇辛酸的撕毁。原因是，每部武侠小说多少会触及性爱，最常见是男主角身中淫毒（一朵花、一条蛇或某个心怀不轨练采补之术的妖女搞鬼），女主角只好银牙一咬牺牲自己当解药，然后，然后接下来那一两页就不见了，成为某个先租这部武侠小说者的窖藏，你能看到的就是一连串急怒攻心的咒骂，以各色手迹留言在书页的空白处，诸如“撕此两页者绝子绝孙”之类的。其实当时的社会尺度和书写的基本典雅要求，一般而言这两页只是点到为止很快由各自想象接手，少这两页，只是更想象而已。

多年武侠小说租看下来，我们家三兄弟遂也有着自家的童稚排行，我记得的前三大致上是最正邪难分、杀声震天几乎每一页都死人的柳残阳（尤其是《银牛角》，鬼手秋离，应该就是他写得最好的一部），集中于反清复明、满汉代代情仇的独孤红（关山月、玉翎雕、南海郭家、关外燕家云云），还有就是最使用推理诡计、阴谋一层层剥开但往往收不了场的司马紫烟。古龙在我们家中不怎么受欢迎，早期平庸后来又太乱来，我们喜欢的是他的《浣花洗剑录》，书中方宝儿一柄木剑游历天下，其实全为着十年后约定再来的东瀛剑客那场决战，地点在波涛拍打、没时间印记无人知晓的沙滩，当然就是宫本武藏岩流岛的翻版了。至于神话般的金庸，因为本人心向北京，很长时间在台湾是禁书，但还是化整为零租得到，最多是借司马翎之名混进来，书名人物名也全改了，比方韦小宝不叫韦小宝，而是任大同。小时候读金庸，会觉得温吞不过瘾；二十年后武侠一空，惟剩金庸以排山倒海之势重来，但我自己读小说的标准已变了，也渐渐知道了小说是什么、可以好到什么地步、可以写到哪里云云，无法回转成单纯小孩的样式、再像那些夏天台风夜那样子读武侠了，因此又觉得金庸远远不够好，有点上不上下不下的尴尬味道。

只是金庸武侠好坏，这不是什么个有意义的问题，无需争辩，争辩了也带不出什么有趣的理解和进展，就跟我不会想重回四十年前去说服那时的自己一样。这些年断断续续有人问起，甚至有出版社金庸迷朋友慷慨要送我全套金庸（就不相信你读了会不说好），我自己总简单选择闭口不言，当自己是个从不看武侠小说的局外人，静静等该过去的自然过去。

是有类型小说的确可以写出类型小说之上，上达纯粹好小说的高度，但那是比方说间谍小说里的勒卡雷，或侦探小说里的布洛克。

“武林有正气，隐然若有形；能补天道阙，能佐王道行……”——当然那些夏天还挤满了很多名字（诸葛青云、萧瑟、卧龙生、上官鼎、慕容美、东方玉、雪雁、田歌云云）、很多故事，烛火摇曳不定，但这些都只是回忆而不是问题，回忆到这样可以了，已经超过了。

如果再比一次会怎样？

再画一次百仙图和百美图？我想，这对刘日英原本并不难，这次她可以绣得更精密更准确更有经验，就跟任何一名工匠、一个创作者每天每时做的事一样，把自己的作品一次一次修改到最成熟；但金蒲孤这边怎么办？再画一次青冢图吗？一个稍微好看的青冢吗？这就有点可笑了。

但我们可能也会警觉起来，被金蒲孤这么一闹，刘日英可能也随着尴尬起来，她变得很难再绣了，再绣一次百仙图同样变得好笑，而且徒劳，仿佛某一道路已封闭，仿佛这事已提前抵达了终点。

严格来说，金蒲孤的百美青冢图并不是一个作品，而是作品的否定，一如死亡是生命的否定；或者我们稍微松开一点来说，这样的事只能久久做一次，这样的作品基本上只需要、而且就只能留下一幅，在一定的时间空间里。它之所以成立，是因为之前长段时间里人们曾不懈地、眼花缭乱地、穷尽一切可能地绘出过百幅千幅万幅的不一样美人图（以画、以诗歌、以故事和传奇、以各自不可遏止的想象奔逐；在画布上、在器物中、在文字里以及有声的歌和无声的千古思慕云云），人们一个个、一次次以有涯逐无涯，青冢图既是这所有美人的最后归宿所在，也是这些描绘

者歌咏者疲惫的最后休息之地，两条河流共同的终点。

从冷血点的一面来说，这也是除魅，把人从已过度耽美、已妨碍正经事的迷醉中冷水浇醒，让你直接看结果，胆小点会惊吓会做噩梦的结果，由你决定要不要这样追逐下去。

所以说，青冢图也就是历史上这一系列数不清美人之图的死亡，最后一幅，到此为止。其实，我们任谁都早晓得人生自古谁无死，但对某种美好事物的埋头穷尽，往往会让人心生迷执，忘却现实，好像美丽的东西一旦超过了某个不可思议的界线，不就应该也一并超过了死亡的冰冷狞恶界线吗？美好到一定程度的人（其实也不只是美人这一项而已，比方说卡尔维诺）居然对死亡没特权这一真相，是人类亘古以来的代代残念，桂棹兮兰桨，击空明兮泝流光，我们宁愿狐疑、宁可相信她一定是去了哪里或者就说她回去了，她原来就不同于我们这样的生物构成，而是某个神，或说天仙小谪，或某个无尽轮回的生命跟我们特殊的相遇及其暂别而已，借此躲开我们已经知道但冰冷到难以接受的死亡。像苏格拉底最后一次对话的《斐多》，马上得饮酒死去的苏格拉底神秘地和众人讨论起灵魂和轮回的问题来，我们说，如果这真的是苏格拉底所言（他一直以来并没热衷神秘之学），那他可能是在安慰这群哀恸送行的学生友人，也为自己打气，为远行预备；但如果是当时不在场的柏拉图假借添加的，那我们就更容易理解了不是吗？柏拉图拒绝相信他的老师化为跟所有人没两样的全然空无，他不想撑到最后一关还是得让老师灰飞烟灭于芸芸众生之中。换是我们，可能也会这么做。

因之，对我们观者而言，我们的心思总有点复杂。百美青冢图的真正魅力从不只来自如此单调、平凡、你偶尔车过某处墓园一样会看到的画面本身，你甚至不会多留意细节（所以金蒲孤画

成这样仍成立），而是总合着历史上全部美人，这所有的生之繁华绝美；不只这样，它在我们心中唤醒这一切同时，也就在我们眼前摧毁这一切，连同我们全部的一厢情愿。我们的惊醒也就带着惊惧，我们的某种清爽洁净之感同时也包含着一无所有，正因为我们内心里本来就知道是真的、知道迟早会这样，因此感觉更巨大真实到带着狼狈，像那种抵死不从的罪犯，看到这一张弃尸现场的证物照片，这一张森森白骨的证物照片，再无法狡赖装死，心防瞬间瓦解。

从观者推己及于画者，我们差可想象，这第一幅被绘出的百美青冢图必定比我们更加不舍更一言难尽，我们只是目击者，最多是共犯，但画者比较像亲手扼死了她们——作画的人和她们关系不同，相处时间不成比例的不同，投进去的情感和想象也全然不同，事实上我们很难说清楚，这些美人，究竟是他依样（依什么样呢？）画成的，还是他一分一分创造雕塑出来的。这么讲也许很煞风景，但我们观者惊惧式的哀恸也许来得又大又快，却也就消退得很快，不超过某种触景伤情，某个涟漪生成、扩大到复归平和如镜的时间；但画者不一样，那真的是确确实实意义之下的死亡之图，无法回头，无法让枯骨复原为生者遑论美人，就跟CSI节目里那种死者面容复原的泥塑或绘图总是可怖的、除不掉死亡气息一样。因此，这一整块工作领域完结了，连同所有的相关技艺，这部分无以平复，更是从此失去，不止作画的那一个人失去，往往连同所有的同行都不得不一并失去；也就是说，一画万骨枯，毁损的不是一人，而是公共财。

我们可以把《堂吉诃德》这本小说视为百代伟大骑士的一幅青冢图，借由这个在生病中、在疯狂里死去的乡间绅士阿隆索·吉哈诺，把欧陆几百年来的所有骑士、连同他们（已过度）骄矜的

教养、情感、信念和行动这一套一起埋葬，《堂吉诃德》以后，即使有人再写骑士小说，也不再被当真、不重要了，所以博尔赫斯才直接说《堂吉诃德》就是骑士小说的最后一部。但博尔赫斯甚有把握地猜想，作为凶手本人的塞万提斯内心里必定是喜爱这一切的（不喜欢哪能累积知道这么多、这么细节丰饶？），他引述了保罗·格罗萨克的证词："塞万提斯粗通拉丁文和意大利文，他的文学教养主要来自俘虏囚禁期间阅读的田园小说、游侠小说和娓娓动人的神话。"这本来不是拆解，而是自自然然的终点，一路往前不停下来必定会走到的，顶多只是对此无可避免的骑士死亡，用比较调笑、比较不伤感不屈服的方式说出来，好活络血脉，驱除那种令人窒息的黑暗。所以博尔赫斯说的是："《堂吉诃德》与其说是这类虚构作品的解毒剂，不如说是对它们依依不舍的私下告别。"

望风追逐，求情于铁石，用礼于野人。

但怎么说呢？不是有这讲法，说这样的事第一次发生是悲剧，第二次如法炮制就只是喜剧了。百美青冢图，第一幅是依依告别，那第二幅呢又会是什么？

依依告别

今天，作为一名观者，站在某个当代的大作品前面，我们常心生某种素朴不文的疑惑，只能以彼此窃窃私语的方式来问——这位鼎鼎大名的画家（或舞者、或书法家、或如同过江鲫鱼的当代艺术家表演者云云，或就是安迪·沃霍尔），他究竟是不是真的会画？还是其实跟你我一样，只是一个或更机智、或更敢、或口才更好、或运气绝佳、或人际关系经营有成的你和我而已？有时

我们得努力压下诸如此类的无礼冲动，想开口请求他就简单画颗苹果给我们看。

我们也许一时说不清楚第二幅青冢图是什么，但我们确确实实就活在一个第二幅青冢图的时代——这的确喜剧，甚至黑色幽默。这么说应该相当接近事实：以前，我们以一百比一的悬殊比例，在美到令人厌烦、美到令人再分不清谁是谁的百名美人中清晰画出一具青冢，要自己清醒；如今，我们仍以一百比一的悬殊比例进行，我们就站在乱草蔓生的坟墓堆里，如果运气好看到一名完完整整的美人，而我们第一感也许是见鬼了，当她是某一缕幽幽芳魂，像《聊斋》或明清笔记小说里冒出来的那样。

画青冢当然远比画美人快、容易而且无需技艺准备，这几千年来早不是秘密了，过去我们说的是画鸟兽难画鬼神易（这我们已经进化了，如今是谈鬼神易谈鸟兽难，也就是说，不画了）。这里，我们想追下去的仍是“依依告别”这件事，这比较有意思——加西亚·马尔克斯写上校无可避免的死亡，因为时间到了，但这却是《百年孤独》全书时间脚步放得最轻最慢、每一物每一事描述得最仔细、最具体细节的一段，以至于有经验的读者，仿佛先闻到空气之中大海的咸味那样，知道有事情要发生了，知道有东西就在不远处、马上要扑面而来了，知道整个世界即将完全不一样了；这不是猜测而已，而是一种身体血肉能感觉出的变化。《百年孤独》里的上校之死，在我们经历过小说历史上数不清的各个精彩主人翁之死，仍如此独特、夺目、动人，仿佛第一次看到那样。加西亚·马尔克斯当然只是在拖延时间，而不为着炫技（惟技艺因时间拖延的严厉要求而被不断逼生出来，如同《一千零一夜》里山鲁佐德为着延迟处死，每一天晚上都得想出新故事来，一停止就死了。被逼生的技艺总是比自恋自我无限繁衍的技艺要

准确且富想象力，这是技艺较好的模样）。而在写了上校如小鸡般缩着翅膀死去，作为描述者创造者本人的加西亚·马尔克斯放下了工作，躲回去卧室床上像个小孩般伤心大哭起来。我们无法得知塞万提斯写《堂吉诃德》一路上的情绪变化，只能依据我们实际看见的东西合情合理想象，塞万提斯从头说起，写得很长，不是只讲出一个意念而已，不是只画一个阿隆索·吉哈诺先生的墓给我们看。事实结果也是，读小说的人得到的也不是否定而已，日后人们甚至把吉诃德先生看成是肯定式的人物原型，极可能还是最纯粹的一个，做不可能的梦，打不会赢的战争，伸手去触摸谁都晓得捉摸不到的星辰，某个艰难的、代价不菲的、得下定生命仅剩的那最后一点决心如出清存货才堪堪敢于放手一搏的肯定，仿佛通过英勇死去骑士躯体的焚祭，我们看到那一缕上达的青烟回去了云端，我们也得以捡拾回某个更古老的遗物。

骑士小说也许就此死亡，但同时也去了更高的地方，我们感觉这是某种还原、某种归返，让人送行者般不禁悲喜交加。

第二幅以后的青冢图之所以更容易，也是因为他们已无需先画成百幅美人，甚至根本没画过；第一幅青冢图的画者处死的是自己的美人，使用的是私产，第二幅以后的画者杀的则是别人家的美人，消耗毁损的是公产，肆无忌惮，所以手起刀落，不亦快哉。这两者，真正有别的不是道德，而是时间，丰饶只能发生于时间之中，没有时间，寸草不生。

弘一的字和初安民的不安

弘一法师晚年的字，没有锋芒，不生波澜，不起变化，每个字都安安静静置放在那里，像躺卧不动不食不饮的老者，却也奇

怪会让人想起才出生、洗得干干净净的小儿。我们很难从传统法书的技艺层面来具体讨论，好像它们已脱离了这一档次，因此，写字看字的人通常赞叹不已，想的是空灵、境界、更高智慧悟得等等这一串东西，但我也知道有些人不作此想（比方北京的阿城），理由跟我们刚刚所说的很接近，这是已经“死去”的字，已封闭一路走来的技艺、杜绝任何新的可能、不允许它再起的字；甚至可以说，写字的人心思已完全不在字上头了，它成为某种其他目的其他意义的行为，某种修行项目，比方说打坐冥思或直接就说抄经，因此写字一事还是某种可供时时检视自己身心状态的仪器，心电图血压计什么的，你写着字，但凡察觉到还有某一丝火气、某个浮动游离的心思从笔端泄露出来，造成字的变化，就得搁笔停下来，静静等它潮水般退去，等我心寂然。

我自己的看法比较简单直接，我以为弘一法师的字正是字的百美青冢图，这样可以较妥适解释我们捉摸不定的诸般看字感受，也可以平息两端字好字不好的困扰。事实上，我以为这样还可以一并说明，何以日后不少人爱学弘一法师写字却无成，我们实际上一再看到的是，学弘一法师写字的人通常是“天外飞来”的，较多是其他专业有成之人但来不及练字、却急于找到某种和自己身份地位可相衬的字（总有签名、题字乃至于各种风雅时刻的需要），这样的字必须无关于一般技艺层面，一来不必耗时从头老老实实练起，二来有形有款有高贵出处但不必接受技艺检验，大家都同在某个更高的地方，都在境界里，都不落言筌欢喜赞叹。这样写字一如《幽梦影》书中张心斋读书，技艺小道，就连内容都是小道，是俗事，是会流汗的粗活，是想不开的人才孜孜勤勤分辨在意的，那些犹有不当竞逐之心的壮夫也许还会去做，但真正心如止水的典雅智者不为也，因为都是空啊，一切都是空。

但技艺什么都可能是，就无法是空的，更多时候，它的确是粗活没错，要用尽一身力气、要爬上爬下，无可避免地会弄脏自己，还一不小心会弄伤自己，不仅仅是全身酸痛而已。技艺者身姿之美，不因为他一身大汗，可也更不是一尘不染，我相信庄子讲庖丁解牛的故事，真正要我们看的是他专注、准确、如临大敌的模样，以及对牛筋骨肌肉的认识和掌握。

弘一法师本人，我们问，何以完全一样的字要一写再写？满室满目青冢所为何来？我相信这正是弘一法师独特的依依不舍私下告别，已不只是昔日之字了，更多是昔日的自己。“告别，是每次都死去一点点”，也只能每次死去一点点，他真的是从最繁华处硬生生走出来的人，几乎可用挣脱来说；和那些蜻蜓点水般的、没什么真感觉的风雅之士不一样，弘一法师是真心喜爱一切好东西、喜爱世间繁华的人，不只痴迷，而是界临软弱的地步，以至于这些该舍去的一切并非身外物，几乎就是他大半生的实质生命构成，已成为自身血脉骨骼之类的东西，这些仍会时时苏醒，会一抬眼又在那里，会夜深忽梦少年事，只告别一次是远远不够的。

我的老朋友诗人初安民，是写一手好字的人，更喜欢看字而且议论，但讲起弘一法师的字，却像个不识字的、急着偷偷问旁人这字到底是好是坏的人——解救了老初的是某一本杂志找出了弘一法师还不叫弘一法师的早年之字，各形各状淋漓酣畅，一幅一幅字真的就像一个一个栩栩活着的不同美人，其中一幅临张猛龙，不是因为特别好，而是因为和他晚年的字落差最大，以至于不像美人倒像故国武将般跳出来，生猛、雄强、痛快如刀斧劈下却又带着时间风蚀苍老之痕，要气概有气概，要技艺有技艺，惯看日后弘一法师字的人真的会吓一跳，而且至此难忘。老初把那本杂志珍藏下来，他说他这才“放心”了，弘一果然是“真的”。

我以为我听得懂他说什么，但还是非常好玩，因为字的“真假”（已不是好坏了）判别居然不来自字本身，而是偷鸡般得间接依靠我们对他生平的了解，用他之前的、犹可分辨技艺高下的字来“证明”现在的字，以至于询问的已不像是这样写字是好是坏，而是写字的人究竟有没有“资格”这样写；也就是说，我们得亲眼看过你画完百幅美人，我们才敢相信你这幅青冢图是有道理的、是真品。这种分辨方式是什么意思？不是触犯了我们一堆最基本的信念吗？不看作品只问资格这样会不会太超过了？

当然，一定有画得好一点、所以也就有差一点的青冢图，如果你是较相信那种武侠小说式技艺神话的人（比方年幼练字的王献之写了个“大”字，王羲之只帮他加了一点成为“太”字那个故事），可能会坚持，即使只是信手一挥，真伪高下立判，躲不过真正厉害的眼睛，就跟王献之之母、王羲之之妻照眼就认出那个点一样（“你这一点写得特别好，不输你爸爸了”）。但我们得说，由于青冢图的核心意义是纯意念性的，对技艺的要求不大，它可堪负载技艺、表现技艺乃至于发展新技艺的可能空间极其狭窄，因此，那样一点点的技艺微差既不易分辨也不值得分辨，更容易“仿造”，只要金蒲孤愿意拿出他昔日练箭的决心和毅力，找个好老师，绝不难三五个月后就画成像模像样的一幅好青冢图来。因此，青冢图终结了美人图，但这却不会是新一波技艺的开始和演化，没必要也再没这样的足够创作弹性去画出一百个或更多不一样的坟墓出来（干什么呢？作为金宝山之类丧葬业者的推销型录吗？）；也就是说，美（曾经）是丰饶的、多面貌的、可耐心一一探究的，化为人一生日复一日的不懈工作，但白骨长得都一样，青冢只一种面貌，一次认知一句话就完结了，画面本身顶多只有刺眼不刺眼的问题。

更进一步说，“正确”的青冢图本来就不应该留恋、回头表现原有的技艺，因为它要做的，正是以“都一样”（白骨一堆）来取代“不一样”（百名美人），以“不变”来取代“变”，并暴现这一组技艺面临自身发展极限的困窘，以及随之而来的虚妄和徒劳。要揭穿美，就得适度的狞恶；要揭穿精致，就得适度的草率；要揭穿痴迷，就得带一点不礼貌不尊敬，否则如何能刺激反省呢?

所以，应该就不是初安民个人看字认字的眼力能否更厉害的问题了，而是我们可能得老实承认，我们大概是处在于一个由好坏鉴赏全面转向真伪鉴定的年代了，这里，真正沉重的、令人不安的是“全面”这两个字。

使用全部人生

从好坏转向真伪，长期来说，这原本是无可避免的，因为有生有死，每一门、每一种技艺都各自缓缓走向自身的极限。技艺极限的基本图像是，已故的古生物学者古尔德揭示得最简单明白，一方面，新技艺的突破不容易再发生了，可另一方面，原有的技艺已在反复的使用实践中被整理出来，可以有步骤有方法地快速模仿学习，有为者亦若是，所以最终大家全挤在发展极限的右墙边，除了叫名字并检验身份证，很难分清楚谁是谁了。

比方说，今天名画的真品赝品鉴定就早已脱离画本身了，更多时候不仅是史料的（如初安民那样），而且是精密科学的，辅以一堆仪器和技术，像 CSI 犯罪鉴识那样，这我们就不多谈了。画家弗朗西斯·培根在一次访谈中谈到，他以为毕加索之后，“我就不知道了。现在在皇家艺术学院有一场画展……看到这些画作放在一起的时候，我们什么也没看到。我觉得里面什么也没有，那

是空的，完全空的。”语气如此沮丧；但如果根据毕加索本人的证词，这一极限撞墙的时间还得再稍稍提前，因为“我十四岁时就跟拉斐尔画得一样好了”——这绝不是一句自夸的话，而是一句无可奈何并寻求有识者尤其是你知我知画家同业们宽容的请求之语，因为漫漫几十年往后人生我总得想办法再活下去再画下去不是吗？我也不得不破坏、不画出青冢图来逼得大家跟我一起抵达终点云云。而在现实世界中，这句话说的同时是，即使没有毕加索那样的天才和生命际遇（尤其是没有他的那样一个父亲），日后很多人也不难在二十八岁就可以画得跟拉斐尔一样好。

中国书法，如果我们说的是二王父子这组指掌之间的笔法技艺，最晚到唐朝就撞墙了，就开始转向认真伪了。

因此，奇怪的不是转向，而是“全面”，想想怎么可能每一门、每一种技艺全约好也似的一起抵达终点呢？这从经验上以及在逻辑里都讲不通的，跟所有人不同日同时生却（求）同日同时衰老并死去一样不可思议。诸如此类的同步死亡，我们说，通常意味着有灾难发生，而不是根据各别年岁和人寿的自然死亡，历史经验里，最为常见是发生了传染性的瘟疫，就像薄伽丘《十日谈》当时佛罗伦萨所发生的黑死病，死去的不分男女老少贤智愚庸，死亡多么平等，却又何其不公平。

我们说，由于人心的种种奇妙作用，人原本就能提早预知事物的终点——人能感知，人能推理，人能够而且总是忍不住猜想未来。技艺是日复一日累积之事，但人心却是我们人身里最接近时光机器的东西，它在时间连续之流中有一定的纵跳能力（尽管仍多有限制，尽管也一直被夸大），可深情地回忆，也会急躁地直接猜测结局，就像那种不耐烦的长篇推理小说读者一样，忍不住要翻到最后一页偷看凶手究竟是医生或管家。所以没有谁是真的

埋头活到六十岁、七十岁或被推进急诊室那一刻才恍然知道原来人生有死亡此事；所以我们极可能在写第一首诗、第一封情书当天就相信自己已直面着死亡；所以年纪轻轻的太宰治写成了《人间失格》；所以，如果你看过柏拉图的《斐多》或托克维尔的《论美国的民主》，你必定会在在地惊奇，他们在文字书才刚刚冒出来、才启用的三千年前，以及在人类才堪堪建造出第一个民主国家的十八世纪末，当下对文字书、对民主机制所提出的断言和预言，比起日后有充分实践经验和教训的我们还尖利准确，尤其是某种纵观全景的清澄目光，更是我们日后深陷其中不容易保有的，仿佛多我们一种不在此山中的恢宏视野。

但这些奇妙的作用仍是个别的，只说明我们感染疫病的可能，真正蔚为全面性的传染，有更简单更快速的途径，那就是我们人心同时联结着其他各种感官尤其是视觉和听觉，我们的所思所想可以不必来自个人的真实经验，甚至不必来自认真费劲的推理和思索，我们就只是看见和听见而已——未知生，先知死，孔子当年不愿回应年轻学生这个问题，因为这问题不是真的、不是有内容有所体认的。一开始只需要某种机智（如金蒲孤）、故意往相反方向想去的小小机智就够了，稍后还更简单，因为传染的机制接手了，它先是成为某种基本知识，然后常识，然后人云亦云，再然后流行。与此同时，人类世界进展最快的事物之一便是大众传播能力，而大众传播正是直向着我们视觉和听觉来的不是吗？

米兰·昆德拉在论弗朗西斯·培根的文章里，特别引述到这两段话，我相信他是非常非常有感的——在被问到安迪·沃霍尔时，培根的回答是："对我来说，他不重要。"（好答案）然后，"如果抽象画只是一些形状的组合安排，您如何解释有些人，就像我，有时候会对那些象形的作品有发自肺腑的反应呢？"培根

的回答更简短了："时尚。"（太好的答案）而昆德拉自己说的是："今日有太多画作想让我们恐惧，而我们却感到无聊。恐惧并不是一种美感，而我们在托尔斯泰的小说里感受到的恐怖，从来就不是在那儿等着吓我们的；伤重而性命垂危的安德烈·包尔康斯基没有麻醉就开刀，这惊心动魄的画面并未将美剥除，正如莎士比亚从来不将美从任何一场戏中剥除，正如培根从来不将美从任何一幅画作中剥除。"

由此，我们有必要回头建立一个比较正确的基本时间图像，好驱除掉这种种不好的气味，卖弄机智的气味、自鸣得意的气味、一心想吓唬人的气味云云。在一个个人认真搏斗的领域里，机智从来都只是个小角色，能做的事并没那么多——不管是第一幅、第二幅乃至于第N幅青冢图，之前有太多人并非不会，而是不肯；不是全无知觉，而是不愿声张；不是害怕面对、说出死亡，而是不屈服，这里头有着很英勇的成分。

依依不舍的告别意味着延迟，意味着努力延长时间，意味着甚至一再错过出发时刻、该搭乘的火车一班班都开走了，只因为人心里头还有某些模糊的希望，有某些捉摸不定的可能性，期待在最后一刻仍会有某件神奇的事发生。有意思的是，我们证诸历史事实知道，最终不得已把第一幅青冢图画出来结束这一切的人，通常并不是那种鲁莽、残酷、享受破坏吸引目光的家伙（第二幅以后才是），反倒是比较柔弱、比较敏感多汁、比较老灵魂型抵拒不了死亡的人。说寂灭为乐的昔日印度王子悉达多是这样的人，写字的弘一法师是这样的人，喝酒的李白是这样的人，打从年幼就一直听着死亡的诱引笛声、忍不住一再起身而去、自杀了好几回的太宰治很显然也是个这样子的人。

博尔赫斯常常想到自杀，但他终究顺利活完他的生命。对于

《堂吉诃德》这部书，尊崇之余，博尔赫斯是有微词的，他知道这样一本书写出来的代价，耗用了什么、截断了什么、永久不回头地改变了什么。稍早还中年时候，博尔赫斯曾语焉不详地说，塞万提斯本人也许是喜欢神秘神奇东西的人，但塞万提斯并不一定相信，至少在写这本书时，他选择把现实和梦境对立起来，诸如吉诃德先生看到的巨人，在塞万提斯自己眼里只是确确实实的一具风车，吉诃德先生的梦并不是书写者本人的梦云云。言下之意可能是，塞万提斯终究是个站在这一切外头理性除魅的人，而不是那种“赌自己迷信”（借格林之语）、人生只此一途走到底的人。这两者在此一特定世界里终究会呈现不一致的内容深度和密度，尤其在需要拼命的特殊时刻更会大大不同。从来人类最难、最没条件最没成功机会可言、最后的那一步突围和发明，都得不到而且还必须摆脱理性的支持，这种时刻理性的人总正正好站在相对的另一头，如屠格涅夫所指出的，他不会是西班牙乡绅堂吉诃德，而是丹麦王子哈姆雷特，在这颗文学地球上，这两人正好是对跖点。博尔赫斯可能也带点抱怨，塞万提斯你自己睡醒没关系，但别人好梦方酣，干嘛非要动作这么大吵醒全部人呢？你不知道先前这样醒来的人都只自己礼貌地静静走开吗？晚年的博尔赫斯对《堂吉诃德》只讲赞誉这一面的话，好像随着时间流逝和塞万提斯缓缓取得和解，更可能随时间改变的是眼下世界，如今遍地是不依依告别、更粗暴更大声嚷嚷的堂吉诃德了，以至于这第一幅的骑士青冢图成为不再有的珍罕真品，如今得分辨它并保卫它了，如同初安民之于弘一法师的字。

另一次有趣的微词指摘来自三岛由纪夫，他曾说提早投水死去的太宰治“弱气”，但稍后，他自己写成《天人五衰》当天下午就赶赴那场闹剧也似的兵谏切腹自杀，不到五十岁的自杀指责不

到四十岁的自杀柔弱，除了有点好笑之外是什么意思？他说这样无情自噬的话当时，自己岂不是已满心徘徊不去的死亡意象和念头吗？延迟十年如何可能恰恰好是柔弱之死和刚毅之死的界线？三岛这个看似自作自受的矛盾嘲讽，其实是最诱人的谜也是最有趣最不会让人错过的一条思维小径——《天人五衰》是三岛“丰饶之海”四部曲（真好的书名）的终章，此时书中的本多繁邦（从二十岁起）已是八十岁老人了，和他一路同行对话的久松庆子也是垂垂老妇，死亡已不用再召唤再猜测更无从惧怕了，甚至无需一场大病，而是像本多那样，死亡就只是每天的睡眠、喉咙里的一口痰、静静瓦解熄灭中的身体而已。四十几岁拼命练身体的三岛，凭借着他的感受、观察、同情、知识（医学和佛经云云）和想象，拨快自身的另一枚时钟，依循小说之路的进入和变身，提前走完（或自以为走完）老年。而这极可能就是死亡最无奈、最无趣乃至于丝毫无梦可言的样式，因此，尤其对于还没这样身体可相处可习惯的壮年之人、青年之人，感觉会是最恐怖的，或直接说，是最难看的。三岛其实有着和太宰治不相上下的柔弱敏感，但他的确做了太宰治没做或没敢做的事。太宰治的死是结束，作为逃出自己炼狱般人生的越狱手段，死亡本身并没有真正内容；三岛则提足勇气逼近它瞪视它，死亡被抹除掉太宰治笔下那种归去的、可自己选时间地点和样式实践的浪漫神采，死亡连某种自由、某种不负责任的傲岸叛逆都谈不上。也因此，《天人五衰》让人不安、难言，年轻不开心想死的时日，大家较方便挥舞的总是太宰治而不是三岛，让自己同时既是绑匪又是人质，你们再不怎样怎样我就处决掉“人质／自己”给你们看。我们年轻时也是这么玩的，能够威胁世界（社会、父母、学校、女朋友等）的筹码不多，每回都只好动用生命。

我和朱天心曾一次在奈良的老街小博物馆里意外看到日本小说家的手稿展览，一旁展出的居然还有日本历史最有名的那把宝刀、也就是当年夏之阵冬之阵真田幸村所用的“妖刀村正”。三岛的手稿正是《天人五衰》，刻意地要我们看最后一页，那个赴死的早上，三岛却每一字都写得清楚、有力而且笔笔送到非常漂亮，和一旁川端的、谷崎的奄奄一息全然不同。也许我们可以很方便说这正是更大的疯狂，但不全然这样也不只这样，《天人五衰》乃至于贯穿整部“丰饶之海”的轴心是佛家轮回，或者说三岛以自己方式体悟、解释并且乞援的轮回，他这是在赌自己迷信了，这个诉诸理性但并非说得通的思辨让他可以克服死亡，还让他可以提前去死，不必如本多繁邦那样黏附着老年的死亡无休无止；但三岛最厉害的是，他在最后的、眼看着完成的一刻，却自己破坏了它砸毁了它，《天人五衰》中作为轮回再生的年轻男孩安永透，尽管他左侧腋下清清楚楚排列着三颗黑痣，猎户星座也似的理应就是《春雪》松枝清显、《奔马》饭沼勋、《晓寺》月光公主一路下来的转世轮回印记，但已走到死亡跟前的本多却忍不住怀疑安永透是赝品（又是赝品！），而安永透也服毒自杀却死不成，他糟透了地弄瞎双眼，并从此不言不语，无休无止地活下去。

天人，佛经说，居住于、翱翔飞舞于欲界六天和色界诸天，看起来没什么其他事可做。他们有男有女，体形轻盈，纤尘不染，目光炯炯，而且身体自己发出光亮，其实正是人最年轻美丽时日的样子，如朱天心《古都》一开头的那四个回想，年轻那时的身体会自我修复自我洁净，流出的汗是水质的（这有生理学依据），一个黄昏风起马上会吹走无踪，连气味都不留下。而天人的五种衰败，三岛整理了佛经告诉我们，“一是原来洁净的衣服沾满污垢，二是盛开的头花枯萎凋零，三是两腋流汗，四是周身发出恶

臭，五是不喜安居本座。”我们稍稍拨开那一点点文字修饰及其隐喻，再清楚不过就可以看出来这就是老年了，或者说，人过了生命折返点、像三岛彼时年岁（太宰治还没）无可避免一样一样开始出现的难看难受东西。

所以，尽管也同样“弱气”地自杀了事，但五十岁不到的三岛就是比四十岁不到的太宰治硬生生多出十年时间，还是天人开始衰败腐烂的那十年时间，让死亡继续它在时间里变幻不定的道路。十年，对我们这样的寻常人可能只是单纯的时光流逝和忍受而已，但书写者，尤其是有召唤精灵特权、可夜间飞翔的小说家，是有事可做有路可披荆斩棘前进的，就像尤利西斯或但丁那样，打开冥府，询问阴影般的亡灵，死亡有多重面貌多种可能，甚至像但丁看到的，还居住在不一样的地方。这延迟的十年，让三岛小说的死亡实际起来，有厚度和质料而且变得捉摸不定，死亡可以是真品但也可能是赝品，是人无尽希冀的回家休息或者竟是进入到完全的虚空。这些都是太宰治小说没有的或说来不及的，他只隔远远地画出坟墓而已。是啊，死亡如果像他们所说那么重要那么可欲乃至于是全部解答，这怎么能不加怀疑呢？

文学不是宗教，文学除了虔信还得加上狐疑和质疑才行。说到尤利西斯，博尔赫斯曾提醒我们，冥府里先知特瑞西阿斯给予尤利西斯英勇此行的最大幸福竟然是，允诺他将毫无痛苦地死去——是的，对死亡的察知和认识绝不自今日始，死亡在三千年前就可以是礼物，而且就算到我们今天，依然是新鲜欲滴、比什么都准确都体贴人心的一份生之赠礼。我由此相信当年这位同时诞生在七个不同城市的盲诗人荷马（就当是他吧），真的是个老者，是个和死亡、和身体各种病痛日夜相处的人。

所以，但愿我并没太误解博尔赫斯对《堂吉诃德》的咕哝不

满意思。有关死亡的察觉与否，并非就只有大声嚷嚷和不知不觉这两大行为选项而已，那些知道了却不画出青冢图吵醒我们的人，也不全然都只胆怯地讳言死亡而已，他们更可能是想再多看清楚，因为死亡的形貌不一，脚步的快速缓慢不一，我们也实际看到，四十岁博尔赫斯诗里文章里的死亡，和八十岁口述给玛丽亚·儿玉的死亡，真的是不一样的。事实上，博尔赫斯曾为一本名为《死亡的名称》的短篇小说集作序，这本书包含十四个故事，“死亡之神日日夜夜在窥伺着人们，方式则无穷无尽。玛丽亚·埃斯特尔·巴斯克斯深刻地感受到死亡这个核心的不解之谜，她的每一篇故事都是对某种方式的一种图解。”

这也让我想起来美国小说家冯内古特喜欢引述的某大学校长在毕业典礼上的简短致词：“我以为有意义的话应该分四年慢慢来说，而不是留到最后一刻才讲出来。”说完就潇洒地走下台。一样的，有意义的死亡，从我们提早（我们总是提早，这不用怀疑）察觉那时起，应该用之后半生的时间来说，慢慢说，耐心地说，分解开来地说，各种角度各个面相每一种可能地说。它不见得每一次都是主题，更多时候，它只是一直在那里，它是我们思维的背景，思维的全部允诺和限制，以及每一种、每一次思维无可排除也不可或缺的要素，我们将它糅入到每一天、每一次的工作之中，以至于每一个作品、每一幅画里其实都或多或少有它。说到底，没有它的作品怎么能称之为淋漓尽致、怎么能称之为竭尽一切所能呢？夸大点来说（仔细想也不见得夸大），人类的全部文学历史、艺术历史乃至于所有存在着时间意识的所有作为，最核心的那一点知觉，也就是负责启动一切的那一个点知觉，本来就是死亡，是人单独的对死亡的沉默察知。

北方有佳人，遗世而独立，一笑倾人城，再笑倾人国——一

幅够好的美人图，所谓的栩栩如生，意思是她重新唤醒我们心中的时间流动，她于是成为（或说复原为）一个故事，或更绝望的，是流逝时间大河里一个绝美但纤弱的信物。一幅够好的美人图从不须附带青冢图，她本来就包含了青冢图，其实还可以包含衰老或腐朽，只是我们（画者和观者两造）通常不忍心这样，我们大家说好一起按下遥控器快转，连尸身都跳过，直接就是坟墓了，天朗气清，涧户寂无人，纷纷自开落，很干净，是这样吧。

真正来说，青冢图不会怎么太吓到我们，只是证实我们原有的恐惧，更多时候，它反倒是人艺术的一个诡计，一种偷天换日的安慰，死亡无法躲，但其他总可以吧；如果真要吓到我们，金蒲孤至少应该画一百名各种病痛缠身的老妪（但他可能太年轻了，更重要是他根本没这技艺），有一种说法不是吗？说魔鬼的模样（及其气味）是老人。

我自己对爱照镜子的人通常有点戒心，但不包括伦勃朗——这个有意思的大画家，每隔一段时日就仔仔细细画一次自己，从漂亮的年轻到壮丽豪奢的中年再到又像丑角又像魔鬼的老去自己（但不剥除美、不取消技艺），也许是启始于自恋的凝视，但最终是英勇不懈还幽默起来的观察，诗人缓缓转变为人类学者，这是认识之路。

回想起来，中国可能是个太爱画、也太快画青冢图的国度，文人画中的老者，要不是哲人隐士就是神仙了，而且通常个头极小地置身在高山巨岩云岚飞瀑的空阔天地之间，脸都看不清，只看得到身姿，其实是一种仍会呼吸会走动的坟墓，一种用参悟和叹息洗得一尘不染的死亡。从诗歌来看，字数不长反短，赋体的快快消失或日后只供说假话说好话的人使用，到唐代所谓最高峰时日已凝缩为八句的律诗和四句的绝句，诗的画布尺寸变这么小，

当然会逼生出极特别极尽精巧的某些奇技，但终究能装进去的东西也就不多了，写诗的人再不用仔细观看世界，聪慧地点到为止、拿走你够用的那个点就可以了，太仔细太耐心观看的丰硕细节只徒乱人心制造写诗的困扰而已；时间也不可能细说从头装进去，故事于是消失，只能直接讲结局讲结论和感想，而人生拉直来看就只是出生和死亡了没错吧。所以，闺怨是叹息声音，没有不一样的丈夫和妻子；流年消逝是叹息声音，没有人在崎岖现实世界的种种遭遇；死亡就是个死，一抔黄土一场梦一声长一点的嗟叹了。

其实很可惜的，这么多认真生活的人而且又这么多书写不懈的人，一定有太多话被诗的样式给排除、被人的某种意识给挡下来吞回去，尤其是老年，和死亡距离最近、其实生命也一大部分和它重叠纠缠的老年。

人可不可以有一种“使用全部人生”的生命方式？一种不画青冢图、不为自己人生一场做成结论画好句点的生命方式？不怕作品才写一半不到（比方说我的老师朱西宁的《华太平家传》）、不担心自己某事没想完忽然死去（如卡尔维诺小说中的帕洛马尔先生和真实世界的他自己）、一种把事情做到最后一刻没所谓“余生”的人生？——我从不敢轻估死亡，正因为如此我才以为更难的是你究竟有没有这样可一路做到底的事。这样的事必须是真的、饱满丰硕到几乎没所谓完成，而且最根柢是欢愉的，否则不足以让你驱赶掉耳边唠叨不停而且愈来愈吵的死亡干扰声音，让你明明在下坡路段、身体也佝偻时还抬得起头，紧盯住某一颗明亮的星，这就不仅仅是意愿了，还要求能力，也许，借用晚年的海明威所说的，还多需要一点好运气。

五　抄写在日本墓园里的王维

日本的墓园是我所知道人类世界最不可怕的墓园，事实上，有些大型墓园还挺好玩的，像高野山，昔日日本巡礼僧人发愿走完全日本的起点和终点，从亡者的历史分量来说，这无疑是日本第一的墓园，喜欢日本战国历史的人在这里可以像寻宝一样，他们都在这里。

基本上，高野山的墓园并没明确的围篱围墙，你也不会特别感觉自己跨过了某个界线，跨进到某个异样的世界或小区什么的，只是顺着一道好走的、铺了水泥的小径进入树林子里，大小、形制、年代、方向不一的坟墓自由地散落两旁，得一个一个看才知道躺卧者是谁，真田幸村，妖刀村正的主人，大坂城冬の阵夏の阵差点奇袭成功杀了德川家康改变日本历史的人；武田信玄，风林火山的霸者，现代枪炮接管战争史之前最后的无敌骑兵建造者，还好他死得早，没亲眼看到骑兵靶子一样覆亡的这一幕；超级大物、天下得而复失的织田信长人也在这里，最终的官衔是正一位，也就是中国古代官制顶点的正一品，有趣的是，本能寺之变一把火背叛他弒杀他的明治光秀就落脚不远处，果然大家相遇会到，这恩恩怨怨这样几百年比邻而居要怎么算呢？光秀是每天晚上按时被扁吗？我找到明治光秀时还发现有人供了一盒牛奶在墓前（明治牛奶祭奠明治光秀？），非常突兀，也许他们仍有后人幸存下来吧，这些打打杀杀的所谓英雄豪杰，总会让人想到生物学

所说自杀基因什么的，他们在历史某一刻孤注一掷，他们知道这押下去的可能不只是自己一个，而是连同子子孙孙吗？就像隋末太原李渊拗不过次子李世民，长叹一声起兵，说把家化为国的人是你，让家族万劫不复的也是你。我想不清楚，这样仍算是演化的森严淘汰作业，把某些不安的、好乱的、危险的基因剔除？还是说人类基本上已成功甩开生物性的单调命令，可以不理会自身的基因存续，从而解放开来有机会做更特别的事？

几乎一个不少，连伊贺甲贺的著名忍者都有，全在这里，只除了丰臣秀吉和德川家康，这两人成功开了幕府，升级葬入自己的家庙之中，于是乎，高野山的古老坟墓群遂多了一样东西、一层颜色，那就是未竟之志，聚集着所有就差那么一点点的人，星辰下，松涛里。

寸土寸金的东京市热区里至少保有两个大型墓园，一是青山，另一是日暮里，地名看起来都极合适当墓地，但还是很难想象，尤其是青山那个（有兴趣的人可去查一下青山一带的地价和租金，可想而知有多少王八蛋动过这些亡者的脑筋，埋骨何必乡梓地，人间到处有青山）。无论如何，这群朽骨已打赢了他们死后最困难的一仗，从肆虐几十年且无坚不摧的现代化中挺下来，最危险的历史时刻应该已经过去了，这么说，一方面是因为城市人口的大扩张期（包括外来的和自生的）在东京基本上已止歇，人对城

市的诸般想法也满彻底变了且从此不回头；另一方面，这两个大墓园自己也很争气，持续地让自己愈长愈美丽，可以不再被视为浪费的墓地，而是窒息大城市用来呼吸（各种意义的呼吸）的所谓绿带，意识形态的弱势逐步转成强者。墓园的主树种仍是樱花，吉野樱，最适合一开就铺天盖地不知如何是好那种，日暮里的谷中灵园便一直是东京最好的赏樱点之一，平日绿叶子静静覆盖非常清寂幽深，四月初那几天可就吵死人了，樱花满开同时吹雪般纷纷落下，生者亡者，墓园里每年是有嘉年华的。

更多小墓园也安然藏在一般人家住宅区内，通常是佛寺一角，靠宗教力量来保护（但保护费仍是要缴的）。可能因为离家很近走走就到了，后人很难有借口不来，因此没荒烟蔓草，倒一定有几束才置放的鲜花——你孙女长牙了，你孙子要考大学了保佑他吧，你孙女又谈恋爱了这次对方还不错，你孙子天天打柏青哥这样下去怎么办才好，你孙子终于要出狱了谢天谢地……不一定会到这样，但和死去的长辈说话的确远比活着的长辈容易，容易无保留地开口，而且保证不听到你不想再听的各式昏聩失智回答，死亡自动把人升级，亡者仿佛得到了某种贯穿时间、看得见完整事实（尤其是未来）、知道结果的智慧，也许还有某种可堪作用于生者、解除我们当下困境的灵力云云。但说真的，就算根本不会有任何具体的神奇好事发生，这样生者和亡者坐下来静静对话十分钟或半小时本身就是神奇的，尤其对于居住在大城市里的现代人而言。

现代人的生命基本困境有很多种描述方法，其一（米兰·昆德拉式的）是，人不断困于走马看花的当下，生命经验支离破碎，没有什么事物是有头有尾的，由于缺乏某种稍稍完整的世界图像，人很难祛除某种迷失感，永远像活在一个太大的、陌生的、

看不到边界摸不清规则的世界，我们不知道该怎么想，不晓得最坏的结果、最无可弥补的损失究竟伊于胡底，这才一直是人最深的恐惧之一；但在这里，喏，这不就是死亡吗？死亡清清楚楚让我们看到它的样子了，就在这个干净且近在咫尺的墓园里，这么明确，而且离家不远，人的所有底线、人的终极损失也就这个模样这种状态而已不是吗？除了杳冷的悲伤，也再没有更多承受不起的东西，更没有那种无止尽的坠落。通过亡者，人得以站到了时间终点处回看着自己，生命有了边界，事事物物也都有了边界，那些我们携带而来的当下现实难题，进入到这样悠长的时间之流中，像是各自归位打回原形，原来就只是生活里絮絮叨叨的烦忧而已。

路径熟悉进出方便，真发生什么事可随时掉头回家，而且有一定站你这边的亲人在那里，这不会是一个太可怕的冥界。

日本早先的墓石，因佛家信仰关系，要不就是有轮回意义的五重塔，要不就是那位发愿守护亡灵到最后一个的地藏王菩萨，如今通常只竖一具光滑的方碑，清简刻上 × × 家的字样，以家族为单位，并不凸显个人，因而死亡一事必然而平静，不是个体的特殊不幸，死亡离开了个人。墓石后头竖一排近人高的木条，是有趣的大号木简，通常以二王潇洒的行书体书写，而不是后来日本独有的那种肥厚如披挂铠甲的字，我留意过几回，发现同一墓园里的字明显出自就那一两人之手，应该是寺方的统一作业。

写什么字呢？不记述亡者生平，也不是生者的哀悼和祈愿之词，而是两句一组的佛偈和诗，感觉上像是生者和亡者站一起，一起吟诵，一起清明地看着想着生与死这件事。佛偈其实就那寻常两则，比方说菩提本无树明镜亦非台云云，这种时候你就可看

出来禅师禅僧们的工作成果有限不怎么争气，可能是他们怀疑闪躲文字的代价，还是得乞援于诗人才行。诗则几乎全数是王维的，我们熟悉到会背的那个王维。“行到水穷处／坐看云起时”“明月松间照／清泉石上流”“着处是莲花／无心变杨柳”“一向石门里／任君春草深”，当然也有不是王维写的但百分之百王维风的，像这著名的两句：“风定花犹落／鸟鸣山更幽。”

日本的美学根本上是王维的，比起中国，日本人把王维推得更极致，使用得更全面（包括他们写只十七个音的俳句，微形之诗）。这很容易把不同美学思维的西方人吓一跳，对此，凡高惊异过，本雅明惊异过，博尔赫斯也惊异过（他最终还娶了玛丽亚·儿玉不是吗？），不限于直接的艺术表现，还进入到人生活中的一器一物一饮一啄，乃至于博尔赫斯一干人等所再三赞叹的，人的典雅温文和谦怀。王维无所不在，但日本人把王维的诗抄写在哪里？就在墓园里，用王维诗来帮他们处理死亡。

死亡不处理，人活起来会很困难，这是每一个民族无可回避的大事情。

我自己一直非常喜欢王维（有人不喜欢他吗？），也多少能体认他怎么想诗想世界，但是，就站到参差的墓石群里重新一字一字读王维，还是满惊心动魄的，如水落石出，一切显得如此明白具体——这些诗，抄写在死亡之前，抄写在时间终点处，感觉好像回家了，好像它们原本就该在这儿，正是为此地此时而写的，每个字每个词都自动找到自己的路走进去，成为一个一个温柔的隐喻。生命太多事了这一言难尽，有时光是回想都会让人疲惫不堪，这里，诗如一阵清风吹过，也像汩汩的清浅流水，死亡变得很干净，很光亮透明。

用二十个字看世界写世界

王维晚年，诗愈写愈短，《辋川集》里绝大多数是五绝，从头到尾就二十个字而已，或应该这么讲才对，是四次五个字，每句话都限定自己得五个字讲完，而且只能说四次。为什么选择这么做呢？一般而言是炫技，但王维不是这样的表演者，他有一种质地真实的虔信，他一定是觉得适用才做此选择，这透露出某种生命态度，某种人和世界的应然关系，隐含着一种主张。

我们先来想想看，二十个字究竟能写什么？从尺寸来看，只能是最小的、芥子般的、接近至小无内的东西，我和世界只轻轻一触，我对这个世界需求不多，也不必事事看进眼里；但很有趣的，二十个字也一直能写最大的、近乎至大无外的东西，比方生命本身，生命推到底我们能说的、能计较的原本就不多（“活着而已”“不过就是出生和死亡而已”云云）——但我们有事发生的现实世界，却总是个既不够大也不够小的世界。

也就是说，在我们这个不大不小的现实世界里，寥寥二十个字能做的其实不多，不够抒情，更无法写实，根本地说，这里容不下有形有状的真实时间，因此别说情感和故事了，就连人心片刻的摇晃和迟疑都很难勉强装进去，所以说，这里面其实没有真正第一感的东西，所有第一感的东西都芜杂庞大，都犹有不好安装的棱角和裂纹，是未经处理的初级材料，你得用大仓库来堆放，而不是嵌入二十个字的精密诗中。王维诗中乍看像是第一感的、素朴到近乎无邪眼光的视觉印象，石头、山水、各种花草树木、月光、鸟叫声虫鸣声云云，其实是极有意的、准确如针尖的捕捉，并经过人心层层滤净细细整理打磨的结果，它们绝不是始生的，而是某种完成品、某种思维下的特殊“还原”，并且让时间

就停在完成这一刻。世界暂时不再变动，遂进一步失去了实体厚度，成为“一层”，因此说是宁静可能不太对（清泉还汩汩流着，鸟叫声也还在），而是世界和人的分离，世界整个往后退，人被留在外面，成为一个远远的观看者。日后苏轼用画来说他的诗是非常非常准确的，王维的五言诗，呈现的不再是我们眼中的三维世界，而是一幅一幅二维的画。

从开元到天宝，从盛世到乱世，从年轻到老年，王维倒也不是一直这样子写诗，他一样关怀过时局，感伤过遭遇，使用过长短不一的各种诗体，寻求各种介入世界的途径，和当时其他写诗的人没两样；年轻时（据说是十九岁时）还写过《李陵咏》这样急怒攻心的激烈东西，我们知道，李陵这个悲剧（背叛）名字时不时出现在后世诗里，这是最后的武器，已临界于政治尺度边缘，自认怀才不遇到失去耐心的文人用他来对瞎了眼的君王下通牒，要用要剐二选一，豁出去了。但“完成品”的王维，不只诗短，我们实际来看，他最终连有着历史掌故的字词都不使用了（使用掌故一直是诗尤其是短诗的重要手法，可用最少文字装进最多东西，一字一词便能魔咒般叫唤出一排亡者，如站在历史厚实的肩膀上书写），仿佛洗掉最后一抹时间的污渍，让文字完全透明，让文字失忆不再受苦，让文字不黏附任何牵牵挂挂的东西。我实在不知道该怎么说王维的文字，说是晶莹如玉都显得太大颗太沉重也太有形了，木末芙蓉花，山中发红萼，涧户寂无人，纷纷开且落，世界重新开始，才正要开始，世界就是你此时此刻看到的样子，再不是别的。我惟一想到的是“水木清华”这四个字。

只用二十个字看世界写世界，当然得有精湛的技艺才行，但纯粹从诗、从文字技艺的进展角度，却很难解释最后甘于只这样写诗的王维。人的生命经历总是增加的，对世界的认知是堆积的，

书写技艺也是展开的、四面八方试探的，最终，如果不是全无可能，以书写作为一生职志的人，还是会想奋力告诉世人，他这一生所见到的、所周旋不休的这个世界其大致完整模样究竟如何，应然实然也许理不清楚但也没关系，惟语调总是叮嘱的、哀伤的。王维这种减法的、清空行囊的书写，却给我们一种连晚年都成功甩开的异样感觉，他甚至带着欣喜，还不时透露着好奇，古木无人径，深山何处钟，这像是重新有远行打算甚至已上路已进到某个新的天地的人所做的，但他究竟看到什么听见什么？人的晚年后头还有什么样一个柳暗花明的世界等着呢？

“一向石门里／任君春草深。”说真的，日本人用得也没错，这两句诗的确怎么看都像说死亡，人跨过某个界线，走进一个不回返的地方，年年春草把时间拭去把足迹湮没，但它其实只是《燕子龛禅师咏》的末两句。这首五言古诗写一名深山独居、可能自耕自食兼原始采集的老禅师（“种田烧白云／斫漆响丹壑／行随拾栗猿／归对巢松鹤”，还学猴子一路拣拾栗子不是吗？）；禅师何许人什么来历不晓得（或无所谓），禅师想些什么悟到什么也没说（仍无所谓），重点是这么一处特殊之地，字数有限的文字几乎悉数用来确认这个地方的自成天地，确认的方式是描述它的隔绝、它的四壁界线，还有落石、喷泉以及生长不停的树林藤蔓如何阻止人，好像说的是，幸福的奥秘不在于人，而是在于这个地方，这个地方像某种沃土，什么样的种子落下来都慷慨接纳都可自然生长，管你是张三李四或姓禅名师，众生平等；然而话说回来，晓得要找这处地方以及真的抛掷一切经历险阻走到这里，这大概就不是人人能够了，这又得先有某种“智慧”、某种彻悟之后的英勇之心不是吗？

隐逸一直是中国诗的重要主题，到唐代尤盛，它并不像隐逸

这两字显示的这么悠闲，事实上正好相反，它激烈得不得了，这一主题的重要性正在于它逼问人自己和世界的终极关系，并由此截然二分地决定完全不一样的生命样式，而且具体到以接近“要钱还是要命”的二选一方式，迫促地要求书写者自己回答。但根本上，起码到唐代为止隐逸仍是第二选择，是否定性的，是不得已的，是认输，像李白《行路难》那样，书写者也许会祭出一些传说中的大名字（许由、张翰云云），并夸张他们此举的睿智和日后的自在幸福好撑着自己，但他真正关怀的、计较的仍是这个他口中糟糕透顶惟可能还有点机会的现实世界，无意对另外那个世界多理解并更多描绘；他其实也心知肚明这第二选择几乎就是最后选择，进入那个世界后基本上不会再有事发生，这两个世界是全然隔绝的，就算有事也传送不回来，比方说如此智慧的老子出了函谷关之后呢？他是从此不思不想还是像维特根斯坦那样多年之后写出《道德经》之后更进一步的东西？这样和老象离群独自走向死亡究竟有何不同（事实上很多人本来就认定老子出关就是老子之死的传说变形）？因此但去莫复问白云无尽时，送行如同送丧，诗也只能写到此人背影消失为止。但燕子龛的小山径，尽管路不成路险恶难行，却似乎不再是单行道了，起码王维本人必定是记得清清楚楚的，他也必定不像陶渊明的捕鱼人只走过一次因此如同幻觉。任君春草深只是说他不好太常去打扰人家，同时也是有点感慨似有所悟，他一个人终究对抗不了大自然的生长速度或还原速度，这是确确实实的经验。但就像鲁迅所说的，日后人多了，路也就清晰了稳定了愈来愈好走了，这事要等到宋以后。

如果说这仍隐喻着死亡，那也就不是原来那个单行道、只去不返的死亡了不是吗？而是某种可出来、可再进入、每天睡眠做梦又醒来那样子的死亡。

我自己以为，这是王维诗最特别的成就，影响力比一般以为的要深远，他一人率先穿透了隐逸诗的书写极限右墙，让书写者和世界的关系不卡在那里焦躁不堪，就像他自己诗句写的那样，行到水穷处，坐看云起时，眼前一清，人呼吸都顺了起来，也许不是全部答案，但至少这诗是可以往下写了。《辋川集》中，我们并不困难看出来，诗不再伯夷叔齐地一一点名了，因为隐者已不是他者，隐者就是我，书写的主体不一样了；这事也不再只是言志只是向往，而是此地此时正在发生的事，时间从遥不可及未来转变成现在，空间也就确确实实出现了，可以用观看来替代想象，给予可感的实物内容。也就是说，王维率先转了个身，让此事成真，当同侪还是从此岸焦虑地远眺彼岸，王维却是从彼岸回望过来，他的目光因此有点异样，有某种童稚性的天真和新鲜，但不真的是第一次，毋宁像是记忆消失之后的重新认识，里头仍有一抹恍如隔世的熟悉感、寻觅感，他知道自己要看什么。

苍老世界的诗

“我的朋友，当你我年轻的时候，世界已经很老了。”这是英国的切斯特顿讲的，在他一封写给爱德华·本特利的信中，时为二十世纪初，有趣的是，这样的断言好像并不是切斯特顿个人的特殊感受，只是由他先说出来而已，至少在那之后也没人感觉世界年轻或重新年轻起来。世界也和我们人一样真的青春一去不返吗？我不记得中国历史上有谁这样直通通讲过，但类似的感怀化为各式诗行你我都读过一堆（陈子昂不就是一个吗？），尤其是盛唐之后的诗；也就是说，有关世界已经很老了这事，在中国，可能还得再提前个五百年一千年的。

如果说唐朝实际发生过什么掀动起所有人、宛若把一整个世界翻转过一次的大事情，大概就是天宝年间那次天下大乱——偌大中国，当然不至于人人不幸身在烽火路线上在灾区里曾有过生命之忧，但有一种更普遍、人不必在现场的受创，那就是人的世界图像、人所以为的乃至于所期待的自我和世界的关系，未来被狠狠砍了一刀，这种心智层面的重伤害对文人尤其有效。我们说，光是天子狼狈出走以及天下第一美女连活命都不可得这两件事（或同一件事），就已经太刺激了，对彼时慨然有天下志的文人而言，天子不仅仅是统治者而已，天子至少还有另一个身份，那就是基督教圣彼得那样天堂之门的看守者和资格认定者，是人生命里从理想、信念到世俗过好日子云云之终极所系，天子几乎就是惟一的买家，这条路一断（从现实的败坏阻绝到思维的怀疑），遂如同生命可能性的一次完结；未来一消失，现在当场就荒谬起来，人的一生像莫名其妙给自己打造一条死巷子。说起来，王维还比较不幸正是彼时留在灾变现场的人，他因此“陷于贼”坐过牢，想想这么一个清俭喜欢干净的人，是否因此下了另一种决心不知道，但从此他一路不回头渐行渐远是真的。

但此种大灾变幸存者的“末世感”（博尔赫斯用此语来说切斯特顿），还是和那种根深蒂固的、平静而苍茫的世界老去之感有一点点不同，我以为天宝乱事，比较像某种强大的记忆触媒，也许还是一个难以驳斥的铁证，再次证实长远人心里那个挥之不去的想法。这事可能至少得怪司马迁（当然不只他，还可一路上溯到重视历史、自己动手整理过历史的孔子），我指的是，中国不仅仅是有比较长的历史而已，重要的是，中国还相当成功且相当完整地保留下来这些历史记忆；更进一步说，中国的历史整理工作，其好奇心很快地“内折”，搜罗、记叙、存留事件本身不再是工作

的完成，历史同时只是史料，也就是下阶段更困难工作的材料，人对此有更宏大的企图，试图穿透偶然、随机、紊乱无序的事件表象，找出来某些更稳定、更深刻的所谓本质性东西，至少要能归纳出它的某些基本规则，其起伏韵律和走向，能够的话，最好连同历史每一次转折（所谓兴衰治乱）总会重复出现的信而有征点状现象（人言行的异常、日月星辰的异常乃至于更神秘的比方动物行为的改变云云），由此，历史也就获取了一部分反射、照见并据此推测未来的能力，其隐喻之物是镜子，人可以据此改换自身的形貌和行为，避免受害或受苦。这个对未来的穿透、预言可能，可以很幽微深奥难以验证，如某种历史哲学；但也可以非常简明实用，如某种巫术。后者其实就是人经验的直接扩充和移用，因此可以在具体经验的层面上联系起当下和未来，无须思考的介入和衔接，最终甚至不需要更多的经验（这一点最有意思，最重视历史经验的人最终反而最不需要新的历史经验），而是把目光集中在某些征兆的出现和掌握，就像你我多少都会不假思索断言今天下午会不会下雨一样。

我们常说学历史的人容易显得老，但和自身年纪最不成比例的苍老人物是谁？极可能是莎士比亚笔下的年轻丹麦王子哈姆雷特。哈姆雷特始终受困于他过长过重的记忆（父亲的死、母亲的改嫁……），但他真正的麻烦来自未来的提前揭露，他由此（自以为）知道了每一种行动的结局，波德莱尔把这说得很可怕："要是生活可以壮丽地展现在我们面前，要是我们依然年轻的眼睛可以浏览这些走廊、仔细视察这种旅馆的大厅和房间——这些都是未来的悲剧和等待着我们的惩罚将发生的场所，我们和我们的朋友们，我们大家，就会害怕得颤抖着后退！……正如我们中某些人已经了解的那样，既然知道了生命是什么，那么，谁能直面他出

生的时刻（假设他事先得到了通知）而又不颤栗呢？”这是真的，就像卡尔维诺这样祥和的人都以为未来你能期盼的只是“没有更糟糕的事发生”，但我以为，就算我们对生命的基本看法好一些，就算结局本身并不是附带惩罚的悲剧，就算不可怕，这一切仍是乏味的、无聊的，这才是哈姆雷特苍老的真正秘密。结局意谓什么？结局只能容许“一个”，它是排他的，所有可以如繁花盛开的可能性它就只留下一种，这是人想象的大灭绝；而一种不装填内容、直接出现的结局，更回头把生命的展开收束为单行道，一个纯粹耗时疲惫但全无意义、不真的有事发生的过场，以至于最合理的方式只是尽量缩短它甚至跳过它，如同今天我们搭长程飞机的经验。我们实际看，哈姆雷特的目光里并没有恐惧，只有无尽的兴味索然，就连恋爱的激情迷惘、连生物性的情欲都箭矢一样穿透，这让我想起我们年轻时爱开的没品位玩笑——你知道最有效维持单身的方法是什么吗？很简单，每一回你察觉自己似乎谈恋爱了危险了，第一时间就到对方家里去，依性别看女友的母亲或男友的父亲，认真想一下这就是你要嫁要娶的人很快会变成的模样，如此如此，这般这般。

博尔赫斯讲过，我们有两种看时间大河的方式，一种是时间从过去，不知不觉穿行过此刻的我们，向未来流去；另一种比较刺激，它迎面而来，从未来，你眼睁睁看着它越过我们，消失于过去。我们也讲过，人的年纪同理有两种丈量方式，一种从出生开始算，里程数一样累积你和起点的距离；另一种则从死亡处算回来，估计你离终点还有多长——前者也许比较精确，但后者比较具体、比较有事可想。我们对世界的苍老感受，使用的是第二种方法。

诗到唐代，格律进一步明晰起来也封闭起来，确立了八句的

律诗和四句的绝句，当然也还写不在此限的所谓古诗，通常是要说的话比较多时，或流水般斩不断得一气直讲出来时（“前不见古人 / 后不见来者 / 念天地之悠悠 / 独怆然而泣下”云云）。从字数来说，其大致的走向是收束，毕竟最长的七言律诗仍只 7 × 8 = 56 个字，是比 20 个字稍松些，但仍远远不足以应付变动中的偌大世界、真正进入到第一现场、有头有尾讲清楚一件事。所以白居易要转述一名弹琵琶女子可悲悯的身世给我们听时，或杜甫像转播迈克尔 · 乔丹篮球赛般、血脉贲张想完整重现公孙大娘一场剑舞不舍得遗漏每一个镜头（仔细看，诗中其实多是慢动作精彩回放），还是得像脱掉裹着身子的厚重大衣般不绝不律，让文字奔放开来，止于不得不止。除了一直不受拘限的李白而外，唐代最动人的一批长字数古诗，花一样短暂绽放在天宝乱后那些年，这是很可思议的，毕竟，眼前世界瞬间如此剧烈翻转，人离心般一个一个被甩出来，遍地是故事，是从没见过的命运和行为，书写者不能不有猝不及防的、被整个世界冲刷淹没之感，暂时自怜自恋不起（比你惨的人满地都是），也很难不老老实实把自己亲眼所见的想办法记录下来，如同记下这个世界最后一次的模样；所以这也大概是唐诗中书写者最“无我”的时刻，诗短暂地、局部性地回复古远的叙事。《长恨歌》破纪录地用了八百四十个字仔细书写一个时代随着一名绝世美女的陨落而光彩尽去（只是仍恪守七言一句的“规矩”到底，因此节奏不免有些单调，有些地方也切割得太方正勉强，踢正步一样从人间一路直到天上），这事稍后用五言绝句来写，大概就只剩一声叹息了，比方说像这样：“寥落古行宫 / 宫花寂寞红 / 白头宫女在 / 闲坐说玄宗”——

教我读诗的老师胡兰成，我记得他讲过，他有一度人心思寥落，读唐诗都读出火气来，包括他最喜欢的李白，说哪来这么多

嗟叹，嗟叹个没完——嗟叹，在诗里头的学名称之为“怨”，或至少是兴观群怨四大家族排行最末怨这个家族的一员，一种方式。

诗曾经试图做很多种不一样的事，可以兴，可以观，可以群，最后才是可以怨，这四个加在一起，便构成了一个面向完整世界的书写企图。意思是，诗最早并不特别感觉有什么它做不到、不能做的事，彼时世界也还没切割开来，这里是灵魂拯救问题，那里是不允许价值判断的市场供需问题云云，大家都单独但直接地面对世界。如果再仔细一点看，“兴”“观”“群”“怨”这四个字也是书写者本人的四个不同“行动”，但不大像发生在同一时间平面上，而是一系列的里外动静不同变化，我们用纵的时间串接起来，感觉就合理了，可以看出来这是一个（或一次）认识世界、向着世界走进去的有头有尾过程，以兴起开始，以反思完成，或者更直接讲，以兴高采烈开始，以某种难以穷尽之感不得不暂时结束，我们知道自己离某个事实、某种真相永远不够近，得失寸心自知。这四个不同阶段的行为变化，呼应着人对世界认识的进展，所以其实也是人和世界关系阶段性的有机变化。

我们或许可以这么描述——人感觉自己眼睛明亮起来，知道有事发生了，或知道自己看见了神奇的某物或者某物的神奇，人伸手指出来，从而分离它记住它还能将它刻写下来从而拥有它，这像个神迹，带着难以言喻的兴奋喜悦之情，此一激情日后也一直是诗的核心情感并没有完全消失；延长时间的“看见”便成为“观察”，人于是可进一步记录、叙述甚至具体描绘此事、此物在时间中的持续变化及其形貌，这就是认识的进展，认识的纵向深入；再来，认识深入到一定程度，也开始横向展开，让人不断忆起相类似的经验和印象（形状、颜色、声音、气味云云），从而涟漪般不断触及距离稍远的事物，旁及鸟兽虫鱼及其他，彼此参照

比对解释证明，分类于是有了雏形，万事万物呈现出高低远近的秩序，物从其类构成初步的完整世界基本图像，至此，认识跨越出个体的人，可以开始讨论、修改、争辩，人在其中分离聚合，找到自己的同伴、找出“和自己做同一种梦的人”，并肩回应世界，付诸实践，并抵御不同看法的人，蔚为集体性的行动，有机会做成功一个人做不到的事情；而这样的一趟认识旅程，最终仍得折返人心，在诸如“究竟发生了什么事”的自问中整个地、从头到尾回想一次，画好句点，如此事情才告一段落，人也才能脱身如从某个梦中醒过来，重新做回自己（已稍稍不同的自己）。然而，人从认识的旅程回来，看到了一个既开展又富纵深的更大世界，但能具体拟结为文字的成果相对来说总是很有限的，人更多丰硕的感受微粒般悬浮着，这意味着未完成，是的，认识从不以完成告终，而是如苏东坡说的止于不可不止，时间到了，太阳下山了，累了，想不下去了云云，也因此，诗的怨、诗的嗟叹，如果以画面来呈现，通常是一个太大的世界和一个太小且孤独个人的难以平衡关系，以兴奋始，以哀伤止歇。

有一件有趣的事，那就是盛唐时候武则天的称帝，曾引发起一场悲愤但乌合的讨逆行动——米兰·昆德拉细数中欧东欧乃至于全世界各地的历史经验，总结地告诉我们，集体性的历史行动，从战争、抗暴到每一次革命，其本质就是一首大抒情诗，往往也实际上配置着一个（至少一个）代表性诗人；这个抒情诗人不仅是集体的、国族的情感最高象征，有时候还直接就是领导者本人了（也因此，诗人成为统治者，成功的风险往往不比失败小）。但我们看，整个大唐满地是写诗的人，“讨武后檄”这篇处心积虑就是要激动人心的起义文字，书写者却是骆宾王，一个之前不重要、之后也没重要起来的人。天宝之后天下大乱更如此，没抒情诗的

勤王行动，没抒情诗的抗暴和御侮战争，没抒情诗人参与的历史存亡继绝时刻，没抒情诗人揭示的国族命运和允诺应许世界。当然，不从文学成果来说，这也许是进步，因为人比较理性也比较专业。

宋以后，中国历史更是整个暴现在一次比一次强大的外族锋刃之下，我就是整个世界的中国复原成我只是国族之一的中国，这是更合适生产这种诗人的温床，但可以称之为国族抒情诗人的，大概得直接跳到千年之后的鲁迅。

诗不再观察发现认识，不再用于叙事，不再负责描绘世界的完整模样，甚至也不负责激发集体激情、让世界开始让事情发生的吹起号角任务，诗减去“兴”“观”“群”，比较完整剩下来的就是怨了；换句话说，诗不再站时间起点，不再进入到时间大河之中和世界俯仰变化，诗上岸了，诗直接等在时间终点处的岸边，连同写它的人。

没有人真的想成为诗人

“我曾想创造新的花、新的星星、新的肉体、新的语言。曾自以为获得了超自然的神力……现在我应该把我的想象和我的回忆埋藏起来。艺术家和小说家的美丽桂冠被夺走了。我又回到了人间。给我吧！给我，我曾梦想成为魔术师或天使……”这番话是诗人兰波写的，这个紧紧怀抱着诗，但是十六岁开始就不断出走、原来不止是逃家而是无可抑止想认识世界更完整模样、让诗有更广阔空间可伸展的天才诗人——这是写诗作为一种志业的终身之忧，无法真正解除的，因为它并不来自诗的失败，反倒在最成功那一刻、成功的顶点处清楚袭来。是的，我曾梦想成为魔法师和

天使，我也真的做到了，然后呢？世界仍无际无垠地向前延伸，我人也还活着，接下来我还能怎么写诗？是否还有另一种或很多种不一样的诗？尤其是某种非魔法师非天使的诗，好让我持续跟上这个世界，进入到那些魔法不成立天使不降临的空白土地？

这和李白“知我者谓我心忧／不知我者谓我何求”不大一样，李白的忧烦只是因为行路难，因为现实世界不给他机会，写诗（以及喝酒）反而是他暂时的歇脚避难之处，用以调节血脉消解愁闷，他不逼问诗和世界的关系，也不追问诗的负载选择和能耐、诗的极限——兰波的核心问题是诗，李白的问题很明显在诗之外。

我手中的《全唐诗》，十二巨册，字印得很小，密密麻麻的名字，多到难以从头到尾一首一首细细读完的诗（感觉上像读字典，或高中时日疯掉了拿英文字典背单字），我相信这还只是一部分而已，流失的、淘汰了、不好拿出来见人的必定比存留的多很多。但很奇怪，这么多写诗的人，而且动辄写一辈子，数量高达几百上千首，生活中每个稍稍重要的时刻（搬家、离别、欢宴、游山玩水、看见美丽姑娘人妻或天候异常的夜晚等等）都会写首诗，诗在人整个生命中占领着如此巨大的时间和空间，但这里面，以我们今天的标准大胆来说，却没有一个真正的、纯粹的诗人。

这些写诗的人，他们的身份自觉，一直是我们所谓的士人文人，而不是诗人，包括那一个个有着惊人文学禀赋和触感的天才诗人，自己都不怎么珍视此一上天慷吝的祝福。他们很谦卑地相信（连王维这样的人都相信了大半辈子），生命中有更重要的事，不是写诗；而他们更常不自量力地相信，自己真正的能耐乃至于天命，也不是写诗，而是还没被君王看见、还没历史大舞台可显露的那部分。这奇异的谦卑和自大，往往在漫长的等待中、在一次一次希望和幻想里合而为一（如基度山伯爵告别我们时的赠言：

“等待和希望”），成为唐诗乃至于往后诗人的重要诗作主题。李白便相信他更大的才华是既能带兵杀人又能经世治国，倒是政治内行人的唐玄宗，即使是在晚年较偷懒放松的状态下，仍很轻易就看出来李白真正的价值何在，让他做类似莎士比亚或歌德的事，但这样的优遇，今天任何一个书写者梦寐以求可安心写诗的环境，李白却觉得委屈，甚至觉得侮辱。

我自己实在没办法一首一首唐诗像背字典一样读过，实际的册数和字数不是问题，也不是因为阅读上真碰到什么困难，反倒是流水般太容易了，大多数的诗如博尔赫斯说的“写得特别的流畅和随便”，长年来的阅读经验告诉我，这会是一种毫发无损式的阅读，你步履稳定节奏不变地穿越过此一文字的枝叶疏落幽谷，发现自己进去到出来完全一样也没风雨也没晴，记忆连晃都不晃动一下。

研究唐代写诗文人的经济生活应该是颇有意思的题目，但起码从诗的实际呈现来看，这不是一群朝不保夕、有衣食之忧的人，相对于当时的生活水平，他们过得不错，吃得也不错，如果更考虑到书写者总是超乎常人的敏感易伤、诗的夸大渲染云云（也就是说，真有什么风吹草动的困难，写诗的人自己会第一个大声叫嚷出来），那就更加不是个问题。从诗的实际内容来看，比较有凭有据困难的人是杜甫，惟有他真正写出贫穷，具体的饿和冷，但他的麻烦，一半是当下的暴烈历史机遇，记录的是兵荒马乱逃难时的几次断粮（《彭衙行》里的“痴女饥咬我／啼畏虎狼闻／怀中掩其口／反侧声愈嗔／小儿强解事／故索苦李餐／一旬半雷雨／泥泞相牵攀／既无御雨备／径滑衣又寒”，幼女饿得咬起人，却又怕她哭声惊动虎狼野兽，必须掩住她嘴巴，假充懂事的儿子，大概还摘了些不能吃的东西，这是整个唐诗最辛酸的画面）；另一半则

是他长时间的贫穷，妻儿丢远方托给别人或让他们自己想办法（杜甫因此也是整个唐诗中妻儿最具存在感的书写者，他的乱世描述因此有焦点有真正担心安危的人，绝不浪漫），但老实说这泰半是杜甫自己的行为使然，就跟陀思妥耶夫斯基得为他自己乱七八糟的人生负绝大部分责任一样。他们其实都碰到过真正欣赏他们且无怨支持他们的人，也都有过绝非一般人可有的机会，但他们都是顽固褊狭又高傲无匹的人，非常不好相处侍候，永远觉得自己很衰，永远觉得世界对不起他们，即使命运向他们展露笑颜，他们仍会认定这不够甜美，不相衬于他们的价值所应得，最终还会亲手毁掉它。但文学就是这么奇怪，杜甫（陀思妥耶夫斯基亦然）原是最不温暖最不富同情的人，但他不智地把自己逼落到其他写诗之人不容易去到的世界里，某个该说是比较真实普遍或比较炼狱模样的世界，在那里，他自身的经验和他者的受苦经验直接联通起来，没什么不易理解的东西，他看到的不会是一个个孤立且闪逝而过的不堪画面而已，他很自然知道该看其中什么，也知道那是什么意思，他甚至可从一个影像里看到它的来历、过程以及接下来的处境和结果，成为一个完整的故事，因为这一部分就是他自身的经历以及他的当下。“长安城头头白乌／夜飞延秋门上呼／又向人家啄大屋／屋底达官走避胡／金鞭断折九马死／骨肉不待同驰驱／腰下宝玦青珊瑚／可怜王孙泣路隅／问之不肯道姓名／但道困苦乞为奴／已经百日窜荆棘／身上无有完肌肤——”就像这样，宛如一阵漫天烟尘过后，便只有这个走不动、也根本没能力单独活在这样一个世界的可怜王孙站在那儿，他怎么也不愿说出自己是谁，但杜甫从他的长相、他的行为举止轻易地就猜出他的身份及其遭遇，惟谁也救不了谁，连关心垂问的时间都是奢侈的，只够谈两句安慰的话，“不敢长语临交衢／且为王孙立斯须。”

今天，任何一个稍稍认真的书写者都知道，我们多难拥有一个完整、不受干扰、肆无忌惮、不忧愁吃什么穿什么如耶稣所保证的那样书写人生（“你们不要为生命忧虑，吃什么，喝什么；为身体忧虑，穿什么。生命不胜于饮食么？身体不胜于衣裳么？你们看那天下的飞鸟，也不种，也不收，也不积蓄在仓里，你们的天父尚且养活它，你们不比飞鸟贵重得多么？……你们只要求他的国，这些东西就必加给你们了”）。我们总得分出一部分时间心力并折损一定比例的理想去和世界打交道，好养活自己的书写：做另一份工作，在书写中加入一些好看好懂好煽惑情感的东西或至少减去深奥的部分，不放弃在公众面前露脸表演的机会，或最新的做法，慈眉善目经营部落格脸书什么的、贴妻儿家居照片乃至于适时适量自我爆料，回答和文学全然无关的询问，只为了耕耘一批你出新书就会去买的有交情读者（“我又出新书了，大家都会去买对不对！”）云云。这要做到什么地步因人而异，或更准确来说，端看你对文学书写的认知底线和对生活水平要求的底线这两者交锋而定，你可以仿经济学试着画出两条曲线来，一是你的文学书写信念，一是你对生活水平的美好期盼，两道曲线交会的那一个点大概就是你可实行的那最适一点。

我们看回去，唐代这些写诗的人，的确比我们像天空飞的鸟——这么说，指的并不仅仅是他们好像不大忧愁吃什么穿什么这一点而已，更是他们的某种集体“生态”。我们实际从他们诗中显示的言行、生命轨迹、他们和世界的相对位置、他们和世界的关系暨其对应伸缩之道等等，大致可看出来这是一个特殊的、相当程度封闭的、候鸟也似的群体，如果要为他们找出一个最鲜明的共同图像，我自己会选择“征途”，包括直指的，也包括生命隐喻的。这是一批始终动来动去的人，每一次停歇感觉都是暂停，

他们以某种鸟瞰的角度和时间节奏看世界看万事万物，多恢宏而少单一焦点，多惊异而少追究理解，而这同时也意味着多半是第一眼印象而非持续绵密的观察。他们见到的人，老农、牧童、妇女云云，也多是邂逅的、不识的、无名的，他们对这些人所在的世界并没进一步好奇，或说心有其他；但他们彼此之间，看起来却又如此亲密、欢快、相互关怀休戚与共，好像大家都是同一心性、同一种生命质料构成的人（这不可能吧），今天你来看我，明天我又含泪目送你继续前行。我们知道，真正朝夕相处的人会发展出一言难尽的千丝万缕关系，人的个性迟早会跑出来，其中必然有着难以事事嵌合的摩擦，不会只有如此纯净的好意和祝福而已。大约只有一种状态下方能如此，那就是大家不真的常常见面，乍见翻疑梦相悲各问年，见面是相隔足够时间的欢聚，而且欢聚的时间又不长到用完积存的好意、不长到足以回归家常生活（我们也都知道，有多少好朋友一起旅行超过三天从此成为寇雠的）；也就是说，大家都不停下来，且彼此理解彼此宽容我们都还不在某种可站定脚跟的生命阶段，明朝挂帆席枫叶落纷纷，大家都是东西南北人，随缘好去各自努力吧。这种感激之情，其核心是一种不常有的特殊知心，与其说是好友不如说是同一种命运的伙伴，是这个世界跟我做同一种梦的人，所以远离时你会想着他们记挂他们好感觉不孤独不狼狈，见了面可以彼此打气彼此嘲笑彼此取暖（汉娜·阿伦特所说那种特殊封闭群体身体挤一起的“物理性温情”），还可以实质地交换情报和心得，哪里有门路，哪里正在找人，皇帝刚下了什么诏书，或谁谁大概撑不下去打算找个地方闲云野鹤云云，像蚂蚁在行进间用触须彼此告知，如此如此这般这般。

人和世界处于这样移动的、悬而未决的关系，其中包含着这

样一种心绪，那就是“真正的时候还没到”，人还在等，不会在这里讲终极性的断言，不会在此阶段用出生命最后那一分力量来，还不必跟世界摊牌——卡尔维诺有一个稍稍严厉的说法称之“暴烈的观光主义”，这原是他用来详述海明威那种快速略过、一地写过一地的小说；卡尔维诺也同时指出来海明威真正的书写奥秘便是保持“轻描淡写”，这两者其实是同一件事。唐人的诗，基本上多是即兴应景之作，书写者并不那么主动选题目，而且深刻的程度一般不会超过所谓的当下感触深入到人的真皮组织底下，也通常得在眼前的景物改换、感触浪潮般退去之前快快写完，这样子写的诗，真正使用的是人本身的才情和当下的机智，大家对着同一座山、同一条河、同一个欢宴夜晚、同一番世事如此的感慨书写（或该说即席吟咏而成），诗的根本声音是共同的，用博尔赫斯的话来说，这声音是时代的，而不是个人的。也因此，大致上除了杜甫经常显得勉强、显得左支右绌、随处有那种不顾一切硬碾过去的败笔之外，唐诗其实看不到什么真正的失败之作，如果我们说哪首诗并没写好，呈现的通常并不是刺眼的、力有未逮的劣作，而只是平庸，在于这样的诗大可不必写下来留存下来，它跟我们喝酒聊天所讲的诸多话语一样，说过就好了。

像高适的“圣代即今多雨露／暂时分手莫踌躇”，圣代不是今天我们说的某种华美冰淇淋食品，这两句诗说的是，在当今这样一个圣明天子在位的时代，恩宠雨露般惠及所有人，因此迟早会轮到你我的，我们一时失志不必怨叹一时落泊不必胆寒——是不是？这样纯场面话的诗，分手完成背影消失那一刻就该忘了。

困难其实非常重要，它有另一个特殊的、积极的面向，意味着某件非做不可的事、非想方设法攻它下来的眼前目标，因此，终极地说，困难同时也是人志业的标志物，是人生命中最主要做

着的、没退休、没替代、无法丢下逃走的那件事——但这不是唐人写诗的处境，唐人写诗的困难，一般止于某种字词推敲嵌合的层面、某个字词的暂时难以捕获，通常不像会困扰书写者超过一两个晚上的叹气拔头发时间，这是很典型的一朝之患而不是终身之忧，仅止于就那一首诗的麻烦（可放弃不写，也可换首会的写，如李白登黄鹤楼），而不是写诗这件事。事实上，诗写太苦、太慢，在当时是被笑的，可能代表你才华不够，或者扫兴，总不能为了等你写出来，把分手这事延长成一星期一个月大家放慢动作告别。

然而，美好的作品一挥而成这种事，也许在人的书写一生中会天启般发生个几次，但真正以书写为一生职志的人，不会期待更不会放心这样的作品——真正重要的作品，是书写者自备的、携带的，它启始于书写者自己心中某个特殊的图像、某个异样的声音、某个依稀恍惚的东西，这钉住你不放却又一直躲开你，要完好地捕捉它绝不容易，书写者总是得历经相当的时日才缓缓取得放手一搏的信心，而且心知肚明这次不见得成功，或如海明威所说的“运气好的话会成功”；同时，一个以书写为一生职志的人，总会带着惊心也带点沮丧的察觉，他真正会的、能写的东西就这么多，对他个人而言这何其珍罕，怎可随随便便写掉。也因此，真正书写的人迟早（而且恐怕不能太迟、不能迟过中年）得实实在在站定下来，试着切断外头世界的光线、声音以及一切善意恶意的干扰，选择自己脑袋最清醒、体能最堪负荷、专注力能持续最久的状态下和时间里来写（所以不可能在醉酒寻欢之后，那只有上床好好睡觉一途），这通常就是早晨了，每一天的早晨，你不能傻等事情发生，等世界告诉你可以写什么，写诗是书写者自己的事，而且是日复一日不懈工作，这几乎是铁律了。

有兴趣的人可试着去判读一下，整个大唐这么多诗，可能有哪些是早晨时光写成的？这里，我还想提另一件事——中国历来的书论不算少，几乎每一个重要的、写到某种高度的书法家，总多少会回头讨论这一门专业技艺本身；但除了日后的苏轼，写诗的人基本上是不怎么讨论写诗这件事的，尽管他们比较常聚会常交心谈天，仿佛写诗一事毫无技艺门槛、无技艺层次可言。这么多诗，这么贫瘠的诗论；这么丰硕美丽的创造成果，这么简单平乏的反思，这一奇怪的对比也许并不重要，但也可能是个很有趣的征象。

隐逸诗的下一步

当时，诗是阳光空气水也似的东西，写诗的人困难不在诗，而是另一种古老的瞻望——中国留存着一堆这些人的名字和其激动人心故事，傅说、伊尹、姜尚、管仲、韩信、诸葛亮等等，人原本在最低处，当奴隶当建筑工人当渔夫当农人当懦夫当仇敌，君王的眼睛探照灯一样照见他，他就一身光华瞬间拔升到最高层，致君尧舜上，这是那些乐观的有志之士的大乐透。

说是古老的瞻望，因为这里有着历史的时间差，所以一部分已是神话是梦境了。今天我们回头看唐代的官制及其运作实情，这已经是一个相当复杂、专业分工的科层系统，人的进入、晋升有一定管道，名贤礼士这种事不算断绝，但也受着制度的约束，能提供的职位不会太高，施展的空间有限，一般不过是参谋幕僚的工作而已，其实并不过瘾——现实如此，写诗的人不至于全不明白，但怎么说？不是一直到二十一世纪今天的无梦台北，仍然有一堆人还是认为自己可置身现实的规则之外，直接想当君王的

策士、当国师（我们谁都认得好几个这样的人不是吗？），并且相信自己从经济、外交、军事、司法、教育到处理流行性感冒病毒每一样都会不是吗？

当然，历史永远有破口，尤其是天下大乱、既有权力系统松动瓦解、世事如棋重开之时，所以不见得非当今天子不可，也可以像吕不韦当年投资的“奇货可居”下一个可能君王，这样的事也仍在今天台北反复上演不是吗？李白最终卷入政治官司流放到那个以自大出名的夜郎大致就是如此。

这个大梦，跟所有的梦一样，总会在现实的湛亮天光射入之后，仍残留一定时间。我们实际读诗的内容，宋以后就慢慢接受现实了，唐诗是这个梦境的最后高峰，唐代的写诗之人成为集体传颂这些古老故事、自己也忍不住信其为真的最后一整代人。

真正的困境不在诗，是这里——写诗的人徘徊在两个世界的边境，一个进退维谷的暂立之点。你热切瞻望的那个世界已逐渐远去，如今门窄迫得如同穿过针眼如同进入天国，或者说，它实质上已缓缓变异成另一种世界，森严、硬实、无趣，玩的是另一种游戏，你得下定决心把自己变成另一种人，“从基层干起”，只是一种人生，而不是一个特别的梦；另一个你拿来当筹码、多少丢给当权者一些道德罪名（贤人在野不仕云云）、归去来兮的那个世界，实质下还未出现，意思是，除了活着，以享天年，这不是个有事可做的世界，你进去了，任君春草深，其实是对生物性存活之外一切的挥别，甚至不会再写诗了，写诗无从发生意义。

《基度山伯爵》故事最后头，爱德蒙·邓蒂斯完成了他的复仇，他昔日的恋人美茜蒂丝回到了迦太兰渔村故乡，丈夫弗南畏罪自杀了，儿子把自己卖给阿尔及利亚骑兵队，她孑然一身只剩余生。美茜蒂丝对邓蒂斯说：“要说我住在这里，像从前的美茜蒂

丝一样用劳力来换取面包，你也不会相信，不过除了每天祈祷之外，我也没有精力做别的事了，而且已没有必要做了，因为你埋在花园里的那笔钱，我已经找到了，足可以用来维持我的生活了。关于我的谣言也许会很多，猜测我的职业，谈论我的生活方式，这些对我都不重要。”

晓得美茜蒂丝当时几岁吗？三十九岁。而且她原本就是迦太兰村的渔女，勤奋聪明坚强，习惯靠自己双手过活，但十几年巴黎的伯爵夫人生活（并不奢华并没恶习）之后，才三十九岁的她，却是以走入修道院走入坟墓的心情回到迦太兰。

唐代这些写诗的人，动辄宣称要回家去，但说真的，这些通常比美茜蒂丝老、又比美茜蒂丝四体不勤、一堆生活恶习而且从没劳动一技在身的人，要说一身老病时日才打算改行耕地捕鱼养活自己，是很难让人相信的——除了老庄的、抒情性大而化之的、我们听惯的那几句话而外，写诗的人并无意对自己打算回去、所谓舒服自在得不得了的那个世界进一步描述，极可能也是还不知道该怎么说，因为还没实践，因为它仍只是真实世界的否定，仍是一个镜子里的世界而已。他们也都不担心之后的生计问题，甚至连酒都不打算戒（“且乐生前一杯酒”），这可能是真的，当时的社会不难吸纳支撑化整为零的读书人，也仍然非常敬重他们，大不了找禅寺住进去跟着吃喝，过简单一点的生活云云。倒是最熟悉底层生活的杜甫不做此想，他似乎是穷怕了饿怕了，在他这种档次、诗写得认真可信的书写者中，杜甫是极少数不玩隐逸诗二选一游戏的一个人，他连姿态都不做，摆明了就是要出仕做官，经国治世之外也是迫切地要改善生活水平，“难甘原宪贫”，话讲得粗鲁明白，世界就只这一个。

困境不在诗，解答自然也就不在于单纯的诗好诗坏了——一

直以来，我们惯于把李白杜甫当唐诗的两座最高峰，这基本上是公允的，尽管有点低估了王维，但这无妨也不是真正关键。历史已走到某一个必须摊牌的时刻了，写诗的人原来想望的、一生为它做准备的那一个世界远去了，诗不再是芝麻开门的咒语，而是愈来愈像某种“多余的才华”，璀璨夺目依然可打动某些人心但无用，可能还不好管理（李杜皆然），能提供的职位不是仲父，而是某个鸟笼，让你待里面只负责唱美丽的歌；但可以替代的另一个世界还没来，或者说之前一直没认真想过、还不知道怎么创造出它来，让它可以和我们失去的那个世界相抗衡，让它真实可居，更重要的是让它有意义。所以诗要顺利往前行，探向这个还没真正出现的世界成为惟一的可能之路，人得重新整个想过，包括他站立的位置，他和世界的关系，他对自己生命的期待和想象，他想成为的人以及他可以过的生活等等，其间有着一系列的取舍，就像我们今天都已知道的，诗的路、文学书写的路不通往万国荣华之地，选择这门行当这个身份，你顶好先把那一堆亮晶晶的东西从生命里删除，奇怪的是，这种事看得最清楚、最不心存幻想的通常还不是书写者本人（至今，仍不少书写者侥幸地相信自己可以是例外、像华歆那样第一时间扑向繁华笙歌之处），而是他的父母，记不记得？那样的愁容早在大学联考填选文学科系当时就已出现过了。王维后期的诗，删除掉君王（可能是唐诗中出现最多次的人物），删除掉那一排传奇名字和故事，这绝非偶然，这是这个新世界应然的模样。

日后的诗，不可能走李白的路，不管大家对他如何折服。这不只因为他无从仿写的天才并没有所谓李白的路，而且他正是最具代表性地卡在这两个世界夹缝之中的人，有点像本雅明所讲的，他站在那艘历史沉船的桅杆上，他的诗是那个即将殒没时代所传

回来最后的清晰声音；走杜甫其实有可能，如果困境是诗本身的话（诗的既有书写可能已耗尽、诗的必要创新云云）。杜甫诗的每每失手另一面也是诗的展开，一次一次伸向那些原来“不入诗”的陌生对象和题材，调用那些我们都知道有但不用来写诗的文字。和王维的挑拣舍弃恰恰好相反，杜甫的书写是“加法”的，他极可能是整个唐代把最多文字带进诗里来的人，绞尽脑汁但肆无忌惮。这里，不知道有没有人愿意为大家做件傻事，实际统计一下，王维，尤其是《辋川集》的王维，一共用过多少字、哪些字；还有，杜甫写诗又用过多少字、哪些字。

但是，“杜甫不是我们这边的人”不是吗？——这个人，和大家处境不同，迫切想要的东西不同，行为举止不同，事实上，他就连笑声都和大家融不在一块儿，杜甫的好笑不是文人一派轻松的机智幽默，闹笑话的是别人；杜甫的好笑是突梯的狼狈的，带点下层生活的粗野味，以及生活中人不停被命运追弄的无可奈何，滑稽的是自己。像他写《茅屋为秋风所破歌》那个被掀掉飞走讨不回来的屋顶，写《羌村》久别回家时邻居挂满墙头上观赏他们一家子哭泣团聚的画面，这都不是靠想象能写出来的东西，这种好笑是果戈理式的，绝不是托尔斯泰、屠格涅夫式的。杜甫有点误打误撞闯出来这些诗的新书写可能，当时人们也许察觉得出来，但不见得乐意追随，当时的时代空气，就像米兰·昆德拉讲的，“文学史上有很长的时期里，艺术并不寻求创新，只是重复旧的东西，将传统加以强化，以确保群体生活的稳定性。”更何况，要能写杜甫诗的前提是，人得过杜甫这样子的生活，而这可能是唐代文人最不愿意做的事。

所以不是原地徘徊的李白，也不是新的路才刚刚打开、遥遥无期且不知究竟通往哪里的杜甫，而是王维，这才是彼时诗更自

然的下一步。这个王维既是个人的，但某种意义也是集体的，至少该说他的诗是花一样开在集体梦境、集体诗作成果的土壤之上，否则我们很难思议，王维诗的美学成就暨其高度，如何能够一个转身就这么成熟、这么接近完美；也很难解释，空山不见人，为什么这么清寂的、单音的声音里，仍隐隐有着人语浮动。李白诗说话的就是李白，杜甫诗说话的就是杜甫，不会搞错，但王维诗中的那个“我”，没有个体特殊经验的着色，最终甚至没有身体，透明到几乎只是一双眼睛；也已经不在任何特定的时间里，比方大唐天宝年间的某一个清晨；这只是一种看世界的方式，人跟世界的关系只有位置，没有时间，所以山可以是任何一座山无妨，溪涧就是溪涧，特定的命名得而复失，这样一个世界于是可以是（或说可以转换成）任何一个人眼前的世界，或者说某种永恒的世界，也许还是跨过死亡边界的世界——死亡，除了有没有知觉这一点有争议，不正是这样丧失了时间、只剩位置的状态吗？

这在当时看起来颇为自然的一步，今天我们知道了，其实是人类历史里一次非常奇特的选择——日后，中国那个独有的、不在朝也不在野、也实在也虚浮、人既认真过活又纵情游戏、宛若某种夹层的所谓文人世界，没有这一步、没有王维，很难想象如何能成立，至少不知道会是哪种风貌。

鸭子和苏东坡

“春江水暖鸭先知”，某个不喜欢苏轼的家伙吵架说，鹅也一样先知为什么非鸭不可？——如果我们当真来计较，这两种生态接近、林氏分类学上亦相去不远的禽类，在当时诗里的确是两种非常非常不同的东西，互换起来会是相当不一样的景观，春江水

暖鹅先知比较接近唐诗接近原来，春江水暖鸭先知则几乎一看就是宋诗，是新的。

我们就以这样一只浮在水面上的禽类来说吧，唐诗的底线大概到鹅为止，大只点洁白美丽点，样子可联想到鹤，一种既真实存在却又朝九天神话飞去的鸟；而且，因为相传当年王羲之不惜手抄一整部《道德经》来换邻人一群鹅（以唐代的苏富比拍卖价换算这值多少钱啊），鹅也有了自己的神话，联系着中国历史上最美丽且无缘一见的那五千个字、也是最深奥幽玄难以读懂的那五千个字，不像鸭子，从头到尾就是那只声音难听的鸭子而已。

唐诗里大量出现的鸭子是大雁，野鸭子，或日本人说的真鸭。但这可不是生物学分类，这是诗，雁鸭同科但在诗中是完全无关的两种生物，一如这两个字的发音声韵在我们脑中回荡不同。鸭是地面的、豢养的，雁则是长空的、无所隶属的、音声苍茫的（距离远近的确会改变我们的听觉感受，把烦人的鬼叫化为悲凉的声音）。空间上，雁来自我们看不到去不了的远方，只是暂时飞过我们有限的世界而已；时间上，它又如此忠诚不懈地依循岁月季节，仿佛听见、遵行着我们听不见的某种召唤，和日月星辰更巨大的命运有某种神秘的联系。雁大概是中国诗里最富时间象征意义的生物了，尤其在唐诗里，想想那些总是在征途中写的诗，总是移动中、找寻中的写诗之人，想想他们抬头看着的那一片天空——

雁门关当然不可以替换成鸭门关，一如武侠小说里，那些落拓飘逸的青年侠士乃至于美丽但英气的侠女，姓名里只会有雁字不会有鸭字，台湾职棒选手陈雁风你把他名字改成陈鸭风试试看，他会跟你拼命的。然而也因为这样，这只走起路来摇摇摆摆、呱呱乱叫的鸭子遂显得更滑稽更煞风景，可以帮我们叫破某种恶心

的梦幻回到现实生活里来，像沃尔特·迪士尼当年创造出唐老鸭，他把自己所知道一切人的缺点放在这只鸭子身上，“集我一生讨厌的人之大成”，但这却是迪士尼童话甜腻不堪世界中最生动最丰富的一个角色。

唐诗里那些难能一见的、或人们以为拥有特殊力量的乃至于出入神话界线两边的似真似幻生物（大鹏究竟是想象的，还是指某一种鸟？），到宋诗缓缓替换成家禽家畜。但更有趣的是，即使是同一种动物，也可以有完全不一样的意思，比方牛羊，我们看，唐诗的牛羊通常出现在北方大地，背景是胡笳胡歌胡语的遥远陌生之国，风吹草低的无边荒漠，看着它们的是戍边远征随时会丢下妻儿死去的人，牛羊的意象是敌意的乃至于死亡的；宋诗的牛羊则是资产，一旁通常跟着个荷杖或吹笛子的牧童，太阳下山之前就会乖乖回家，场景不同，就连配乐也大不相同。

由此，我们也看到了，唐诗中的大江大河高山深谷，仿佛时间的缓缓销蚀作用，在宋诗里，山明显矮了下来，河也小了缓了，更多时候是架了桥的溪涧，而且离家不远，人走走就到了。前者像一整个世界的隐喻，后者只是确确实实某个地方，甚至只像一幅画，因此同样游山玩水，过往那种游历天下、想找某个不寻常的人、发生不寻常的事、寻求不寻常世界的宏大企图消失了，这只是散步只是探访，当日往返或三天两夜，那个山寺主人是大家每隔一阵子就聚一次的老朋友。

这是什么？这是一整个世界的缓缓浮现出来，一个可以和失去世界相抗衡的真实可居世界，人终于可以站定脚跟，和它日复一日相处。我们知道，这个世界不是凭空冒出来的，它就是所谓的民间世界、人的生命第一现场，远远早于、长过于有文字的历史，但巴赫金反倒称之为“第二世界”，平行于有文字描绘记载解

释思索的所谓“第一世界”，人得“重新发现”它。这意思是，这个理所当然存在的世界（昆德拉提醒我们“愈理所当然愈不容易被看穿”）一直被忽视、不进入到人有意识的思维里、不被纳入到文字记忆的主流历史之中，事实上，之前它不仅不发生意义，还一直被看成是某种桎梏之地如柏拉图所描述那个用铁链锁着人的黯黑洞窟，意义发生在人生物性存有之外之上的地方，人惟有挣断它、走出它来才有机会看到真正的东西。在欧陆乃至于稍后连锁反应的及于全世界，“重新发现”民间世界是历史大事，尤其对文学诗歌而言，因为这是一整个“全新”世界的扑面而来，文字得耐心听取语言，地毯式为万事万物一个一个重新命名；而且，这还是一个务实、紊乱、精粗不等碎片构成的不一样世界，一个巴赫金所说“杂语”的世界，没办法简化为单一的声音，因此，冲击最大的是诗，文字不解开自身的格律限制，不放弃单人的、统一性的说话方式，不脱去它神圣典雅云云的华丽大衣，让自己保持最大可能的灵动，并敢于让自己破碎、粗俗、肮脏、冗长、矛盾冲突并陈（如拉伯雷《巨人传》那样），是进不去这个新世界的。民间世界，从总体世界图像、人的想事情方式到具体事物，有太多东西是难以入诗的，不只是一只鸭子而已。

在欧陆乃至于日后全世界，这就是散文化的真正开始，也是现代小说书写的开始，小说取代了诗肩负起面对完整世界（第一世界加上第二世界）的古老文字任务。而这样的事，在中国宋代只有限度地发生，诗稍稍松弛开来，但基本上卓然不动，就连非格律的散文，其核心仍是诗的，一直到我们今天，华文书写的所谓散文仍专指着那种诗化的小品美文，和西方散文泛指一切非诗非格律的书写文字（自然包括小说在内）不同，因此我们还得有“杂文”这个暧昧的、疑似的、不晓得该不该当真的文类。

宋诗的折返生活现场，大致与欧陆民间世界的重新发现时间同步，但不大一样的是，这里并没有“发现”，没有那种人面对一整个陌生世界的惊讶，没有认识的断裂和亏欠内疚，也就激不起从头全面来过，人重新分解世界攻打世界、重组生命总体图像并重新思索文字和世界关系的热情暨其种种尝试（如别林斯基乍读果戈理、如一堆人乍读拉伯雷的激动兴奋之情）；也就是说，我们所说散文化关键那一点的人心变化在此并没真正发生，人和世界的主客关系维持本来的样子不翻转，世界仍是取用的，这样的文字替换和稍稍扩大，仍在诗的承受范围，也没超出基本的美学意义太多，用艾略特的话来说，书写者考虑的仍限于美与丑而已（“诗人最重要的是能够看到比丑和美更远一些的东西，看到厌烦、恐怖和壮丽”）。

这有一些中国的特殊历史背景，举其著者，一是，从《诗经·国风》开始，文字已进入民间世界，这个（限于彼时历史条件）相对程度稍小但仍璀璨夺目的爆炸已发生过一次，其能量释放的尖峰时日是诸子百家的春秋战国，农民的工匠的奴隶的商贾的浪人的巫者的难民的话语各自表述，精彩丰富得不得了，这最终收纳为司马迁有帝王将相也有一般庶人的巨幅历史书写；另一是，至少从孔子和他一干学生开始，中国的书写者从不是封闭的、隔绝于民间的上流贵族身份，他们不会认为民间世界是新的是得重新认识的。因此，从唐到宋的这道诗之路，不是开启，而是结果；不是出发，而是实现；人不是进入一个全新的世界，而是“回家”了。我们顺着王维看下来，“这气就顺得不得了”（借小说家阿城之语）。

云无心以出岫，鸟倦飞而知返，归去来兮的人总随身带着某种终极性的生命结论，他是从现实时间大河上了岸的人。我们看，

唐诗多烦多忧地常以嗟叹收尾，意思是人仍留有不解不平难以咽下的成分，至此已一个一个转成了某种彻悟和哲思，意思是人已缓缓找出生命的和解之道，知道怎么和它好好相处，宋诗因此有一种很特别的晴朗和温暖，低温的、世故睿智的、柳暗花明的、大事化小小事化无的，诗的年纪感觉比唐代大了一二十岁，且跨过了一个生命阶段。人以为自己回到了一个更熟悉更舒服更有把握的世界，或更像回返自身的昔日幸福时光，眼前不识的人、眼前新鲜的东西，通过如此乡愁，都成为原有的、亲切的、久违了的，就跟当年吴中张翰秋风吹起忽然忆起的家乡菰菜莼羹鲈鱼脍一样。其实并没有我真正不知道的、让我不安的东西，只有一些我不记得有、原来如此的东西。

苏东坡便是这样救了自己。同样是旷世英才，也一样获罪被贬到南方当时所谓的蛮荒瘴疠之乡，苏东坡就是比李白有办法应付——他说自己心念一转，为什么不能就想我本来就是一名惠州在地秀才呢？为什么不能说我其实只是赴京考试不第回家的呢？为什么不把眼前的陌生人都当是自己家乡父老呢？这让他和世界回到一个熟悉怡然的关系，当然，也意味着这个全新的世界魔术般消失了，人去除了绝大部分的好奇，以及必须消化掉它的持续艰难思索。但重要的是避免受苦避免发疯，而不是穷究真相要求正义。

记忆里的世界，在最深最细微最纤毫清晰处所呈现的，其实是空间的、静止的乃至于就是二维的画面，以遗忘的四面汪洋包围起来，你得用回忆，或博尔赫斯说的，用想象，来重新启动它补满它，它才成为故事，才回到当下世界，这就是乔伊斯的书写方式，把过去呈现为“接续不断的当下时刻”，没有什么事真正结束，没有什么东西真的离开你，包含所有的懊悔和折磨。遗忘截

断了时间之流，从而截去了时间洋洋前行必然发生的变异、不确定和种种销蚀毁坏，岁月静好，人可以躲开现实世界的锋芒不受伤害，这可能原来是人的自卫本能，但人也可以有意识地应用为自身救赎，像王维那样，不只不去补记忆的空白，不串接成故事，还倒过来，把眼前的世界一样一样减去抽走，把时间打断，让当下连续性的世界二维化，成为记忆，成为印象，成为一张一张独立的静物画。

《前赤壁赋》里，我们也看到了，这一趟泛舟重返历史杀戮现场之旅，很奇特的居然可以某种轻喜剧收场，尽管一度陷入巨大的悲伤之中，而且逼问到令人绝望的大哉问，更奇特的是，这居然还有简洁利落的“解答”，由哭而笑何其快速。人究竟怎么挣脱出来的呢？苏东坡劝我们换个视角，别去看历史的瞬息万变而是看它的安然不动，“自其不变者观之”；也就是说别进入别逼视别特写，而是退回来，把镜头拉远，拉远到细节一个一个消失，鹊桥俯视人世微波，你人在一定距离之外，孤舟嫠妇的喑哑哭声就听不到，人的表情也没有了，只剩剪影，你人在五万英尺高空之上，别说荒唐的一百五十米高大海啸（纪念台湾一次神奇的预言），就连云层风暴都已在你脚下，以张爱玲的云端无情话语来说，这就连厮杀都看不见了，以至于同情的痛苦沾不上你，进一步，连人硬起心肠回避的残酷感及其内疚都再沾不上你，世界干净如洗。这是纳博科夫说的，故事结束了，“世界退到了远处，停在了远处某个地方，像画中画一样悬在远处。”

十年生死两茫茫，不思量，自难忘。千里孤坟，无处话凄凉。纵使相逢应不识，尘满面，鬓如霜。昨夜幽梦忽还乡，小轩窗，正梳妆。相顾无言，惟有泪千行。料得年年肠断处，明月夜，短松冈。——这是苏东坡的《江城子》，写得好极了，极可能就是中

国古来悼念亡妻最好的诗或直接就是最好的诗之一（当然，之前悼妻的诗并不多见，大概还是因为这种情感被想成太私密太个人化了。还是也因为男性容易先死？），这样确确实实的、如此自然又这么沉恸的情感也是我们在李白那里找不到的。苏东坡远比李白多学多能，人本身也远比李白温暖富同情，是个更好的朋友或可以谈一天二十四小时的朋友（但你得听得懂他的笑话才行）；还有，他是有年岁刻度的，“老夫聊发少年狂”，读苏东坡的东西你往往也会想知道这是他什么年纪时写的，更好的是你愈读愈容易猜中，因此，他还有李白所没有（或一生抵抗，因为可能会失去某种力气、会失去某种纯粹性）的世故，一种可分解的确实生命经历，一种对生命有层次有微调有一一校准的认识，以及由此隙缝中才源源而生的真正幽默。他真的是个太聪明太厉害的人，几乎就是中国历史排名第一的那只狐狸，也是你在每一处够长的人类历史里总会看到仅此一名两名的那种人（比方达·芬奇），当然和稍后那种硬充内行、硬要表示自己又读书又学剑、琴棋书画样样来的文人雅士不一样，苏东坡会的东西同时也都是顶尖的，而且好像连其中硬碰硬的技艺养成都不大需要时间，有你我不知道的快捷方式；更气人的是，就像博尔赫斯说某个奇特诗人：“他的娴熟技艺使他邈视文学，把它看成过于简单的游戏。”“这是一位放弃施行巫术的幸运的大巫师。”不管书法书画诗词乃至于经国治世，他很容易一眼洞穿其极限，以及极限之后的虚妄和随之而来人的种种造作虚假，不幸的是，对往后成形的所谓中国文人传统，这些洞见一一说中了，他随口说出的劝告和嘲讽成了最早的预言，哈姆雷特式清醒但不免让人非常沮丧的预言。

有这么多藏不住、压不下的聪明，活在那样一种很身不由己的时代怎么会不危险呢？装疯装傻装弱装成全身破破烂烂又真的

太难看了，人的尊严其实是人对自己的要求，毫无尊严地示弱另一面往往是没什么事做不出来的残酷和自私，更多时候出现的并不是老庄想望的通达睿智哲人，而只是惟权势力量是从的单纯坏蛋，这我们在自己人生中都看过、打交道过好些人不是吗？人如何能维持自己最起码的英勇不屈、最低限度的存在呢？人得以全身而退，的确总有些幸运的成分，但苏东坡的多样才艺，的确也是他的一个个狐狸洞窟，致世之路会走不通，字数有限的诗词终究承载不起一整个世界（苏东坡已是用诗写最多东西的人了，他甚至拿来说理论），事事有险阻有时而穷（这原也是意料中事），但既然都不是惟一的，就不会是致命伤就不是绝境。

只是，今天我们可不可以这么问，有关加西亚·马尔克斯所说“人一生最主要做着的那件事”，对苏东坡而言究竟是哪件事？真正不能弃守无法退休的最后一个洞窟是哪一个？我们可不可以纯粹好奇地进一步想象，这么厉害一个人，如果他孤注一掷，如果他不怕失眠，不在乎样子狼狈，不惜拆毁自己“生命的房子”以此砖石来打造某一物，不惧忧患绝望缠住人十年二十年不放，他会冲出什么来？会冲到哪里？

一个时代的边界，其实并不难丈量，通常就是这样一两个人力竭倒地或知趣停下来的地方不是吗？

但我们一定得附带说的是，比之陷过贼的王维、逃过难的杜甫、获过罪的李白，最终，生命际遇对待苏东坡要严酷多了，尽管他看起来活得远比他们欣然。苏东坡追加式地一贬再贬海南岛，这可不是今天经济起飞充满可能性的海南岛，北宋当时，不用说这就是极南、就是世界尽头，再往下去空无一物，章淳这些人是摆明了不要他活着回来，我们这个追问，可能残忍了点。

走进死亡

台北故宫有苏东坡的字，还有他的画，有关绘画他常被引述的两句诗是："论画以形似，见与儿童邻。"意思是，绘画并非如实地、仿真地摹写世界的外表形貌，那是幼儿才做的事，小孩才问画得像不像，就跟他们常先问这是好人还是坏人。关于仿真，这今天我们已讨论太多了，不是困扰，这里我们只反过来问，什么情况下，人会仿佛回转小孩的样貌，人会感觉自己必须先耐心地、谦卑地、先不把自己置放进去，只依眼睛所看，尽全力去摹写每一物，尽全力把眼前世界形貌不遗漏地、能多细节就多细节地先画成再说？

看过达尔文、华莱士时代生物学者的新物种动物植物的手绘图吧？那是生物学开向全世界的时刻（包含在欧陆一系列广义的散文化行动里）——有一种情况，那就是人发觉自己进入一个全新的世界之时，很多事物还没有名字，人从"变者"（异质的）而不是从"不变者"（相似的、同一的）的角度来看，得先观察先认识先记住，至于要想要提出看法要怎么使用那是稍后的事。

事物的奥秘的确并不止于表面，因此苏东坡的小儿说也没错，这的确只是认识世界的初始阶段，带着启蒙意味。从此一阶段意义回头来说，宋代文人画的不求形似强调所谓自己写意，也就意味着他们并没有进入新世界的感觉，这个所谓的"意"不是新的奥秘，而是他们携带来的，是一种大而化之的历史结论，是他们对世界一种结晶性的特殊体认、掌握及其态度，还是一种泯除事物个别界线的云烟状东西。所谓的"意在笔先"，是你已先一步完全知道，下一笔该怎么写怎么画，笔锋往哪里带。没有够分量的新工作发生，也就不太要求不积极逼生新的工具、新的配备、新

的技艺和新的创作形式。

民间世界的出现，在欧陆，叫唤出来的是人激烈的行动，整个改变了文字书写的形貌；而在宋代中国，人们得到的是某种宁静，创造出一个准二维的世界，一个诗中有画画中有诗的明亮世界，一个如博尔赫斯所说由那几个隐喻所构成的世界。

近年来有一本我很喜欢的书，是大陆当代书法家孙晓云写的《书法有法》，我尤其喜欢她说自己只是“手艺人”，是“文化技能者”，专注地从技艺乃至于纸笔工具的相关演进来重说书法，不像坊间那些说玄道禅装神弄鬼的东西（比方蒋勋）。书末她也谈到了宋代开始成形的文人画，指证历历告诉我们，文人画其实是“用笔入画”，也就是用写字的这套笔法来画，“竹杆用书法的楷书写‘竖’之法，竹叶用写‘撇’之法，梅花瓣用汉简草法，兰叶用悬腕加转笔，等等。说穿了，这种大写意，就是按照书法的左右转笔发力的势的趋向，来将就形象；反之，是用大致的形象去套不同的书法用笔。”

世界以一组固有笔法的应用来呈现，同时，世界也通过这组笔法来筛选，惟其真正的演化核心是有条不紊的书法而不是凌乱变动的世界，世界合则来不合则去，最终还可以不需要这个世界。所以，“文人画最终要表现的，像元代大画家倪瓒：‘仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳！’这种完全的笔墨游戏，纯粹是在玩书法。明代大家董其昌言‘以草、隶奇字之法’，其中‘奇字’二字说得十分准确，亦耐人寻味。即指文人画不外乎就是用书法将字写离奇、写夸张，繁而衍之而已。”

孙晓云以这个有趣的回忆收尾：“一个朋友说，七十年代末，刘海粟在中央美院讲话时说，中国画过去是‘纸抄纸’，总是临摹前人，现在，我们要写生。朋友说，他后来回忆起来，‘是啊，中

国画还真的就是“纸抄纸”。’”

米兰·昆德拉也说了这番话：“只可惜，奇迹维持的时间不会太长，凡是起飞的，有朝一日总要着陆。我的心里升起忧虑，我想象着哪天，艺术不再追求不曾被表现过的东西，然后驯服地成为群众生活的奴隶，接受指令，只完美重复旧的东西，只帮助个体在和平安乐的氛围中融入生存的一致性里。/毕竟艺术的历史会断绝，而艺术的絮絮叨叨却是永恒的。”

纸抄纸，其实是一路传递着这二维的、隐喻的世界，这个世界愈成形，就愈不需要新的经验新的材料，这最终是书写完全自给自足、絮絮叨叨的世界，有点像那种生态均衡、不必喂饲料、不必换水的封闭性水族箱，现实对它反而是威胁、会破毁它得来不易的平衡。如此，写诗会进一步变得容易，不需要眼前有对象，还不需要心中自生的某个忧思，就只是试试看某个新词新韵而已，小红低唱我吹箫，我的老朋友张大春一度想写成整整三百首闺怨诗，取名“春诗三百首”，不要误会大春家有什么凄艳难言的婚姻生活问题，没事的，他只是自娱娱人、顺带可用来挥毫写字送人而已。

某种意义的历史苍老和终结，不再容易生出新的目标新的工作，通常就是一整个大游戏时刻的来临了，这是昆德拉所说、我们亲眼所见且身在其中的当下普世实况。有趣的是，宋以后的文人早已预演了此事，一个大游戏时代，当他们和君王守门的那个现实世界进一步脱离，原来唐诗那样的紧张关系解除如同卸下重担，所剩的便是游戏了，或较正确地说，每一件做着的事都不免一一化为游戏。

也许，只剩一个最根本的紧张关系永远无法真正解除，我说的当然就是死亡。尤其在中国，民间世界浸泡在务实的、泛灵的

信仰里不大是问题，但从孔子的不可知论开始，中国始终悬而未决一个“有学问”的宗教，来帮这些读了书、总是得讲道理、要求起码的尊严且不那么轻信的文人处理死亡。

死亡不处理不行，否则不只不知如何死，严重起来还会不知如何生。这也许才是王维诗、王维这道诗之路及其走入的世界更持久且难以替代的意义，触及某一块人最深藏的心事——站在日本的墓园里一句一句读王维，我的确很欣羡像王维这样的人，如果他写的他自己都相信的话。这样的人，无须发明天堂和地狱，不必在死亡面前否认自己一生所作所为，不必在最后一刻把自己改换成另一个人，死亡是可以直直走进去的，带着自身所焕发微弱但可信的光，更好的是，人甚至仍保有疑惑，保有持续些许思索的可能，也许还有不寻常的疑惑发生，古木无人径，深山何处钟，是吧。

六　摆摊的写字先生卧云居士

有人送我们一部香港早年的短篇小说选，三大册，朱天心当理解一个时代从头读了（博尔赫斯说，小说应该像一个书写者那样写，而不要像一个时代那样写。这是赫胥黎的问题，也是陈映真等不少人的问题，我还想起鲁迅他们那一代人）。惟其中有一篇，作者秦牧，发表于一九四九年四月（显然正是华人世界的历史剧变日子），题名为《情书》，却写得好看极了，如其间一颗珍珠。

我犹豫再三，仍决定把它完整抄录下来，引文不怕破坏文学巨著，也许还有某种开路引领的效果，至少人们不难回头找到一本完整的《白鲸》云云；但我担心一般人并不易完整读到这篇《情书》，引文的肢解于是很难弥补了。

“写什么呢？”县城城隍庙侧的写字先生“卧云居士”侧着头问，他已经架起铜边眼镜，在信纸上面写起“亚荣夫君爱鉴”六个字，现在正等候顾客，写字摊对面坐着的乡下妇人陈述这封信应写的内容。“卧云居士”业务范围很广，除了写信，还兼营“详解灵签”，“择日看命”，“买卖契约”，“婚丧礼帖”。……他，人并没有名字所表现的悠闲，现在缩处在这闹市的一角摆摊子，满嘴黄牙，自然，这是鸦片烟膏的业迹，从铜边眼镜里他射出一种看透一切，对一切感到淡漠的眼神，挺直身体靠在破藤椅里，捻着胡髭，一面等着那妇人

开腔，一面烦躁地在心里想道："这笔生意又是难做的了。"

荣嫂挑菜进城卖，卖完了！就下了决心私自寄一封信给丈夫，她现在把箩筐扁担都放在墙角，低头想着要说的话，那个盘着头巾，老实，结巴嘴，上颚掉了两个牙齿，丈夫的影子在她脑里清晰地出现了，她叹一口气，说道："先生，你就这样写吧！说自从你跑开以后，家中大小都还平安，就是记挂着你，你来信说，对婆婆要孝顺，我又不是没分寸的人，叫做她年纪老，爱多说话，我就让她，不过老实讲一句哪，亚荣亚荣，你亚妈有时真没理讲，好像前天吧！我在炒菜，她一踏进厨房就骂我'败家精'，说我一烧烧四条柴出力抽去两条，你想想，两条柴怎么架得起来？隔壁二婶送糕来，虽说他家二叔过世了，但也已过了百日做了百日忌，给小孩吃一件，她又骂了半天，不过量大福大，我也不去顶她就是了！阿婆腿生疮，舂了几次扁柏给她贴，现在好点了！就是老毛病，老是发昏，榕树脚的二先生说是血虚。大仔肚子多毛病，三天两天拉烂屎，就是湿热，现在瘦一点了！我已经托人写了张红纸条贴到榕树上，契给榕树爷。"说着，看见卧云居士并没有写半个字，只把笔在拇指甲上按着，察看那鸡狼毫的笔毛，她畏怯地说了一声："先生，就这么写吧！我不会讲哪。"卧云居士打了一个呵欠，就写道："一日不见，如隔三秋，家

中大小平安，阿妈大儿虽有小病，尚幸托天之佑，已渐告痊，贱妾自知孝顺婆婆，夫君可释锦念。”写后，毕剥一声弹了一下指甲，翘一翘下巴：“怎样啦？”

荣嫂在他写时呆呆望着他的笔杆，神往于丈夫现在的行踪，二个月前那一个黑夜，丈夫背个包袱到香港去了！香港是怎样一个地方？在她脑子里这是个花花世界，男男女女都爱装扮，这似乎是个发光的有香味的城市，亚荣就住在街尾一间客栈歇脚……禁不住卧云居士一问，她定一定神道：“这么说吧！日子艰难自然艰难，不过下田的事，你不在，我也可以担当得起，现在佃李家的那一亩七，就种菠菜、芥菜和黄萝卜，只是李家想卖田，要来吊佃，你走后，乡公所又要钱又要米，本来吃是够吃的！就是这点艰难，那只猪，现在也有四十斤！将来卖了还地租，或者也够的，三月三日大家插秧，我想两块田有一块还是种禾好，我要叫隔壁的七婶来帮手。现在就是只挂你，唉，我也不知你在外头怎么了？人出去三个月，就只接到一封信，你说心焦不焦，我说啦，阿荣阿荣，什么钱都可以省，这寄信的钱省不得，家里老的老，小的小的一家都牵肠挂肚。”说到这里，不禁眼眶一热，立刻用蓝布衫的下幅揩着眼睛，又清了一下鼻涕，甩到地面去，心想现在他可不知道怎样了？是穿得整整齐齐坐在人家铺子里当伙计呢，还是在做小买卖？他做的汤圆是吃好的，但香港人也爱吃汤圆么？敢情是变了心？敢情是病了？她眼睛微红，吞一吞口水，继续道：“就是牵挂他，叫他在外要小心，‘一条虫有一片叶’，一个人只要不懒，饭总有得吃，不过也不要太拖磨了！出外人，有钱就寄几个回来，谁家不想要几个钱，现在虽说我一个人辛辛苦苦，一餐干一餐湿，有得吃，

若然外头有几个钱回来帮补，屋顶可以修修，免得下雨天时像个水潭一样，唉，就不知道你在外头怎样，婆婆托人写信要你回来，你可千万莫听她，她老人家，就只想见儿子，那会思前想后，她给你的信说乡下现在平靖了！哪里会平靖呀，又在抽丁，这一次抽得更凶，老二，坤兄，廉叔都拉去了！”顿了一顿想起丈夫也许会因为她规劝他不要回来而怀疑，有一阵极浅的红晕泛上她那黧黄白的面颊，她说：“一家团圆，有说有笑的，谁不想呀！叫做这种年情，没办法，乡下大家都在说，龙脉走了！天变地变，就希望真是变得成，到时你平平安安回来，我们烧猪还神。”卧云居士仍在捻着胡髭，他想起了悦来栈新到了一批烟膏，是正式的云土，他又想起他妻子究竟一天买菜瞒着他储蓄了多少钱，并不很注意这位顾客的啰苏，听到这儿，却不禁轻轻点头，趿起拖鞋，顿顿脚，又振笔疾书，一大段话，在他看来，只不过是简单的几句罢了：“耕事贱妾自知打理，在外小心为要，有钱望多寄家用，现在乡中不靖，夫君仍宜在外奋斗。”写完了又向荣嫂道，“讲话讲简单点，这又不是两口子在房里聊天，是信呀！告诉他两地平安，有钱寄回家来，乡下家里有什么事，一便一，二便二，说一声，就得了，明白吗？”

“我们乡下人不会讲话，”荣嫂歉然地破涕一笑，想起写字先生指点的话，就沉吟道：“你和他说乡下就是整天派丁派粮，观音山出了老虎，自从他出了门以后一连咬死过两个人，我们割山草现在不敢走得那么深入啦，有人说，这是上天放下来收拾人的，有人说，四乡男人走得多了，没人打猎，虎就来了！山草割得少倒无谓，就是那些中央军呀，一过境住到你堂屋里来，看到灶头没山草，椅子也破来烧，那只三脚

椅，本来请人配只脚就好用的，好死不死，给那些保安队劈去当柴火烧，三更半夜，你又怎敢出房来瞧一瞧呢？那只狗也给红烧了！他们一来，我把猪都拖到床下底呀，一言难尽就是了！你先生对他说，千万不可回来，乡下不成世界啦！”卧云居士一面听，一面用手摩着他桌上的龟壳，点点头，这次不再写什么了，只在已写好的“现在乡中不靖，夫君仍宜在外奋斗”几个字旁画上圆圈，荣嫂当他动笔时，心内有一个念头在起伏着，就不知道说好还是不说好，最后终于叹了一口气，沮丧地说：“你和他说，他在外头不可听信人言呀，也不知道外头的人把那事说成怎么样了。”卧云居士的眼睛不禁一亮，微笑问道：“什么事啦！”荣嫂简直哭泣的声音回答道：“乡公所那个死鬼队丁老七咯，斩头鬼，棺材鬼，亚荣出香港不够二十日，我从田里做完活路，走过官路，好死不死的，他走出来拉我一把，死不要脸讲些不三不四的话，喊了起来，有人赶来他才走开，当时我不喊就好啦，事情就不会传开。”她的面上有一阵热潮，又叹息道：“好难讲的，你不喊，没有人来，他又怎肯走开呢？人是清清白白的，但是名声不好听啦！我婆婆去向乡长交涉了几回，要烧爆仗，赔金花红绸，但是人家的嘴天生是横的，他说：‘混帐混帐，又没出事情，赔什么金花红绸。’我们妇人家怎够他说呀！这事情就这么压死了，在乡下现在倒没人讲什么闲话，就是他在外头，不知道听人家讲成怎样子？也不知道是不是为了这件事！他来了一封信就没有第二封，明明去了足三个月呀，去时是十一月二十六，现在三月都开初了！先生，你对他说我不是坏女人，我进了他谢家的门，就不会玷辱他谢家的神主牌。叫他在外头好的照料自己，不可吃生冷，烟嚜，一枝两枝无所谓，也

不可食太多，一个月喝几次凉茶，街上没有凉茶，就买些麦冬、藕节、金银花来熬水饮，很容易，滚几滚也就行了！现在就企望他在外头身子好，万一他有个三长二短，这个家就不像个家啦！”说到这儿，喉咙像给什么东西塞住，又落下泪来了，卧云居士叹息道：“别哭咯，香港地，不知道多舒服，你牵挂他做什么？还有么？”荣嫂摇摇头表示没有了！卧云居士就咳了一声，写下最后的几句：“贱妾素知自爱，乡下强徒虽思非礼，惟贱妾矢志坚贞，恪守妇道，但蜚短流长，夫君万勿听信流言，在外一切珍重为要，两地平安。”最后，侧起头问她姓什么，荣嫂嗫嚅道“姓王”，他就写下“妻王氏敛衽”几个字。

最后问地址写信封，荣嫂从腰兜里掏出一个纸团来，里面包着一封破旧的信，卧云居士勉强辨察字迹，发觉那上面写的是香港一条巷的“翠香茶居”留交，并没有直接通讯处。

荣嫂放下钱，拿了信，揣在怀里，一路问着人家“先生，邮政局在哪里”，挑着空箩筐挤在墟期的人丛中，感到满怀温暖。

这封信到了香港的“翠香茶楼”，连同其他信摆在台后的架子上，一直放了十多天，仍然没有人来取，那个每夜在附近街道上铺四张报纸睡觉，经常给大皮鞋踢醒的咕哩不知道到什么地方去了！但也有的咕哩说，亚荣在香港捱不下去，已经回到乡下，说是思前想后，跟乡亲们上山也好。

好，我们整理一下，这封“情书”的完整内容是：“亚荣夫君爱鉴：一日不见，如隔三秋，家中大小平安，阿妈大儿虽有小病，尚幸托天之佑，已渐告痊，贱妾自知孝顺婆婆，夫君可释锦

念。耕事贱妾自知打理，在外小心为要，有钱望多寄家用，现在乡中不靖，夫君仍宜在外奋斗。贱妾素知自爱，乡下强徒虽思非礼，惟贱妾矢志坚贞，恪守妇道，但蜚短流长，夫君万勿听信流言，在外一切珍重为要，两地平安，妻王氏敛衽。”总计，卧云居士收钱写了一百四十三个字。当然，这一百四十三个字仍有浮夸装饰卖弄的部分，也就是说，一定要更简短也还行。

但我们多少有被浇了下冷水的感觉，对照回去，我们若非先一字一句听荣嫂讲话，能复原得了吗？卧云居士的确没漏听也没漏写什么，但我们看，地名不见了（从头到尾没香港），具体的指称全不见了，遑论那把三脚椅、那只红烧的狗、那只吃人但仍不如苛政的老虎、那只藏床底下的大猪；时间也消失了，适用于几千年来千千万万个王氏乃至于其他 × 氏，明朝哪个妇人托明朝哪个卧云居士写也可就这一封一字不易；还有，声音语调表情通通没有了，今天我们知道了这有多要紧，有多少重要的东西藏放在这里面，尤其那些直接碰触身体碰触皮肤的东西。我们甚至已无从察觉这原是一封“情书”，而它千真万确是一封非常非常动人的情书不是吗？再讲白点，我们对这样一封信看都不会想多看一眼，也不会被任何书籍所收录，不会被选进国文课本里不是吗？

作者有点狠心地（或说时代就是这样经常性普遍性地残酷）不让谢亚荣收到这封信，这封荣嫂一路紧揣怀里感觉这么有温度的信。但我们假设一下，如果亚荣收到了呢？在香港异地请托个卧云居士这样的人也念也解说给他听（亚荣看这光景应该不易读懂这么文绉绉的信），他会听出什么来呢？至少，他极可能是惟一有机会还原出一部分实人实事实物实情的人，因为他才拥有那些被省略掉的记忆，因为“婆婆”正是他妈，“大儿”真的是他那个不好养大的儿子，机灵点，搞不好亚荣还能猜中意图非礼的所谓

“强徒”，八成就是乡里那个色鬼老七不是吗？

“荣嫂→卧云居士→香港另一个卧云居士→亚荣”，这样就构成一个模式，也是一趟人心的崎岖现实旅程。我们看出来，故事通过语言以及文字来传送，但这三者的大小形状并不相等，每一转换之际都难保有东西不见了，也必然有东西变形了（因此也无可防止地有什么莫名多了出来）。语言和文字，所以说原来都是隐喻，而隐喻极不稳定而且对接听者观看者有所要求有所期待。某种意义来说，整个人类的书写历史就是对此不断察觉并持续修补改良的过程，大体上，人心的演进变化已历时几百万年之久相对小相对稳定，语言紧随着人的出现因而次之，文字只几千年时光，是最新的也是最生涩的，因此文字的扩张、追赶、变异和调校必是最大最剧烈的；也因此，人类的书写历史同时是一个文字缓缓叠合向人心的过程，文字范畴的扩大，让过去非得省略的不必再省略，文字的持续尝试和琢磨，也让过去我们以为难以捕捉的、无望捕捉的成其可能，这甚至还改变了我们对哪部分重要哪部分不重要的认知。

我想起伟大小说家加西亚·马尔克斯也干过哥伦比亚的卧云居士，他年轻未发时曾短期滞在某个住满妓女的廉价旅店（他因此同意福克纳所说，作家最完美的家是妓院，早晨寂静无声，入夜欢声笑语；用他自己话讲是“上午在一个荒岛，晚上在一座大城市”），帮过那些妓女免费写信。这一经历日后进入到《霍乱时期的爱情》小说里，阿里萨也在“代笔先生门洞”免费帮人写情书，为的是消化他对费尔明娜的情思潮涌（“在百无聊赖中，只好把爱情送给那些目不识丁的恋人”），有趣的是，其中有一回他的两名顾客居然是一对情侣双方，于是两边情书往返、攻防诡计猜测拆解全由他一人包了，如左手和右手猜拳，而且左手右手还谈恋爱。

和卧云居士不同，阿里萨替人写的信很长，非常长，比任一个上门的哥伦比亚荣嫂讲出的话远远要长，如同他自己写给费尔明娜的第一封情书密密麻麻七十页。“对新主顾，他连问题都不用问，只要一看他们的白眼球，就明白他们的心理状态。他一封接着一封写爱情洋溢的信，万无一失的方式就是写信的时候始终想着费尔明娜，除她之外什么也不想。第一个月之后，他不得不建立预约制度，免得心急如焚的恋人们使他难招架。”

卧云居士是中国典型的那种乱世落魄读书人，对文字的体认基本上忠于悠长的文人传统，保持着早期人心和文字的大小悬殊比例关系，其核心是诗的，从王朝倾颓美人迟暮到人生一场也就是归结于一声长叹一点彻悟的那两句话，每次特殊的经验都像只是印证；但加西亚·马尔克斯是写小说的，习惯穿透文字乃至于语言自己回转生活第一现场，是昆德拉所言“事情一定比你想的要复杂”的那种书写者。现实里，他替妓女代笔的信当然不至于荒唐如阿里萨（会吗？），但我想，他也一定会忍不住地添加、补充、猜想，连同那些说不出来的、那些“我们乡下人不会讲话”的（这里，文字终于可以大过、超越过语言的范畴了），连同他自己的同情和想象都写进去。如果荣嫂挑着箩筐找上的是他，可想而知绝不会就这一百四十三个字。

只可惜世人无缘看到这些信，收信的哥伦比亚众亚荣们不可能预知代笔者是日后的加西亚·马尔克斯，这是一封会随时间增加其价值的信，不只是携带着某个妓女随风而逝的爱情而已。

如果没有现实的磨擦和阻止，轻烟会升上天，石头会落到地面，万事万物如亚里士多德所说回到自己本来的位置，如斯宾诺莎所说喜欢保有自己原来的样子。所以，有两种代笔情书，一种是古老的诗的情书，另一种是现代小说的情书。

最原初的文字书写

卧云居士高姿态地教训了荣嫂，这是段有趣的话："讲话讲简单点，这不是两口子在房里聊天，是信呀！告诉他两地平安，有钱寄回家来，乡下家里有什么事，一便一，二便二，说一声，就得了，明白吗？"

"是信呀！"或者说，是文字呀！这我们至少可听出两层意思来，或说两种特殊的限制——其一是，卧云居士毫不犹豫事情有所谓重要不重要的判别，从现实到语言（两口子房里聊天）再到文字书写（信），其范畴急剧缩减，因此也得是个不断舍弃的过程，至于哪些事重要哪些不重要几乎是自明的，重要的事必定是明晰的、可一便一二便二明白说出来的；其二是，写信是不寻常之事，要占用额外的时间，要耗用纸张笔墨，也许拿到邮局还得称重多收钱，换句话说，文字书写是有不寻常成本的，甚至曾经非常昂贵，极其可能还得包括卧云居士忍着没说出口的，比方"你以为老子会读书写字是天生的，是不花钱的吗？"

由此，我们还可多看见一件事，那就是卧云居士和荣嫂并非我们今天"顾客永远是对的"这种关系，钱照收，但这不是售价而是敬重的谢礼，两人对坐的身姿呈现的是更古老读书人和庶民的上下等差画面，其关键在于会不会使用文字。

这些，都让我们想起最从前。

我们说，中国最早的卧云居士是谁呢？在什么时候？我以为是《诗经》，尤其是民间采集的国风部分，我们差可想象，当时这些衔命把各国各地荣嫂故事写成文字携回给周天子姬亚荣看的人，这两个限制只会更严苛。一是治国大事，更不可以像两口子在房

里聊天；二是书写成本更昂贵、更篇幅有限，竹简木简从制成到使用到搬运皆是颇沉重的事，至于像更早商代占卜用的兽骨龟甲那更是天价，一枚珍稀又以为灵验的龟甲是传国重宝，要代代使用，所以记录的文字更得是特技表演，不只字小，还得用字精简到可辨识的极限。

也就是说，从现实→语言→文字，和我们今天处境大不相同。我们今天，语言和文字的重叠面较大，比较严重的隙缝及其必要舍弃出现在现实转入语言的此一环节，总还有太多我们说不成的东西，伸手去指都没用，只能转成满心的激动和寂寞；但曾经（其实也没多曾经，不过才几十年百年，如荣嫂故事是一九四九），更大的缝隙一直在于语言固化成文字的这一环节，很多语言是没有文字的，这是生活实况和生活配备使然，不是美学选择，把话写短，一开始真的是不得已的。

文字书写既然得舍弃掉这么多东西，它于是很难成为人记忆存放的主体，更遑论拿文字来思考，来和那些方兴未艾的、未成个形的东西周旋（现代文字书写更多时候是思考过程而非事后记录）；也就是说，很长一段时间，人的发现、人的认识、人的讯息传送和存放，基本上仍发生在“现实→语言”此一范围内，记忆仍得靠人身自己，珍稀而昂贵的文字毋宁是辅助的、提示的，扮演语言的随从或秘书之类的，它只负责记下所谓最重要遗忘不起的事，乃至于只是最重要之事里最关键的部分，如同一枚牢固的钉子，或说是一道深镌的、水洗风蚀不去的刻痕，好系住那些会不晓得整块摆哪去的记忆和会随风吹走的声音。因此，没真要求文字一五一十完全收纳起来，只是要它负责提醒，如我们说睹物思人，一字一句，火光般点亮起我们心里的完整无缺记忆画面。我的老师小说家朱西宁一生记日记不辍，但和他动辄大河般展开

缺页

心、较缓慢绵密地说，放大人的感官倍数、以更接近口语说话的方式、更贴近完整事实地来说；但声音仍不足以讲出全部尤其是足够深刻的事实（如我们看到荣嫂仍言犹未尽），所以声音总不知不觉伴随着手势，情急之下还动用到身体，以身体传送经验的、作用于血肉之身的确确实实感受，甚至用动作来模拟来重现当时发生的种种。小说中，职业倦怠的卧云居士眼睛亮起来甚至露出微笑，便是在荣嫂表情身体明显起了变化之时。

王尔德有过一个非常有意思的猜想是博尔赫斯很喜爱的，他以为希腊人把诗人荷马说成是一个盲人，是为着提醒人们声音的重要，诗原来是歌，或说最原初是歌的记录、歌的一部分；台湾小说家纪大伟也有过一个小而精巧的有益建言，他提醒书写者别太理所当然直接使用歌词，因为书写者自己心中是有旋律的，连续的、完整的、起伏盘桓的旋律补满着文字的隙缝，但阅读者看到的只剩歌词，而歌词，由于尚未脱离旋律独立，通常是尚未成形、破碎的、前言不搭后语的“诗”。

诗最早是歌，是歌的一部分；或者说，最原初的诗，完整来说应该直接联系着音乐乃至于舞蹈戏剧，文字的部分也就可以简约，可以轻灵，可以纵跳，可以点睛般一便一二便二，不必太顾虑文字自身的连续性（也就不会有什么“因为”“所以”“毕竟”“然而”等等这些文句黏胶），更多时候，诗的主体就是名词，一系列摆放于正确位置的名词，也就是实体实物本身（实物和实物之间必然有间隔），这可能是有原因的，也是有所恃的，因为大河般的连续形状和样貌自有音乐会呈现会完成，音乐的形状本来就是（同于、来自于、跟随于）时间的形状，文字是此一河水上面突起的嶙峋巨岩，它在时间的流淌和无尽刷洗中挺立住，好抓住我们犹豫不定的、或淡漠没焦点的目光，它破坏时间的流水催

眠节奏，往往才让我们清醒过来也似的，凝神注意到时间对万事万物并及于我们自身的种种无情作用。

日后诗独立于歌之外，但此一联系仍远近不一、不绝如缕，诗甚至把音乐直接内建于自身，以它的句型、它的发音、它的格律声韵。也因此，诗从来不是纯文字的，诗很大一部分的瞻望、工作和有所获取是在所谓的语调中、在声音里，也因此它对文字最计较，不只意义的准确，连同某一字一词的发音和形貌，像那种以貌取人的势利眼家伙。这部分毋宁是音乐的而不是文学的，音乐如博尔赫斯所说是惟一不需要空间的艺术形式，它在成形的意义之先，甚至在哀乐云云的成形情感之先（嵇康的《声无哀乐论》是一篇被中国历史超级严重低估的文章，他对声音的此一洞察，如同他斩首前最后一次弹奏、叹息至此失传的《广陵散》，是中国人的一场梦），所以好的诗甚至可以是“没意义”的，如李白王维，说遥远不负责任一点，它只是一种美，一种无法再割分的美；说切身实在一点，它越过文字（协助以及阻拦），直接对我们身体发生作用，打中某一个我们这辈子被打中这么多次、但还是弄不清究竟何在的身体某个深处。所以博尔赫斯说诗是身体的，他同年所生的同学纳博科夫要我们不是用脑（意义的）、不是用心（哀乐情感的），而是直接用脊椎来读。

知道吗？博尔赫斯还翻译过《诗经》（究竟共译成几首不得而知），其一是《诗经·国风·周南·麟之趾》，这首辗转经历了好几个不同国度（中文、英文、西班牙文）的诗，它少小离家老大回的再次中文模样是这样子的——

独角兽的头颅！
大王的子民蜂拥而至。

啊，独角兽！
独角兽的前额！
大王的亲戚蜂拥而来。
啊，独角兽！
独角兽的独角！
大王的子女蜂拥云集。

博尔赫斯毫不犹豫地说，这是“戴着面具的舞蹈家跳的舞”——是啊，我们后来常在书写文字里不知不觉忘掉了，这真的是昔日的一场丰庆祈福的舞没错，把音乐和动作补回去一切就完整了。它的声音、它的语词内容和形貌、它的节奏起伏，尤其是它心跳一样的脚步，这怎么会不是一场酣畅淋漓的舞呢？

没真正打开的世界

《诗经》基本上是四言的，但总有些地方有点勉强，像言犹未尽，像有些话硬生生被截断，像某些情感才要起来就被拦阻下来；南方来的《楚辞》便不是这样，较长的字句保留着较多原来歌的咏言模样，还垫入了虚字以模仿其节奏转折，长太息以掩涕兮，哀吾生之不永，我们较能松开自己身体跟着它呼吸、跟着它欣喜、跟着它悲伤、跟着它顺流而下——我们大致可以如此认定，并非当时北地诸国的歌谣奇怪地长成豆腐干也似的四四方方样子，这是负责记录的西周这群卧云居士干的；也就是说，缩短字句，尽量使用最少文字（四个字几乎是构成一个完整句子的极限），并非只用于《诗经》而已，我们看，《易经》也是这样子写，《尚书》也是这样子写，所以说这并非只是诗的独特句型，这毋宁就是文

字书写最原初的基本样式。

研究食物历史、烹调历史的人告诉我们，诸多烹调技艺，其实最原初是食物的某种特殊保存方式，烟熏、晒干、风干、盐渍、控制发酵腐败、在酒中加糖云云，在那样一个还没电冰箱、也没真空包装的年代。说回去这个，并不是要一笔抹消演化、还原为那种可厌的单一功利性，恰恰好相反，这是为着想多知道些这一路而来究竟发生了什么事，人艰辛地做成功什么事——一方面，某种特殊技艺的发生是为着克服当时某个现实限制，但它通常不会只停在这里，它会顺此继续前行演化，最终，某一地的特殊限制，往往还会成为最富意义的推动力量，把此一技艺推到某个奇异的远处和高处，而且自身完成丰饶完整的美，再不容易让我们看出来已被它包藏于核心深处、第一颗小石子般的原初功利目的；可是另一方面，特殊推动力量的此一限制也仍是限制，它也同时拦住了某些其他可能，就算时移事往，原有的现实限制早已消失已解除，它也不见得大赦般愿意回头而且就能够回头，只因为技艺是堆积的、自我累进的，还是人用以安身立命的。尤其，当它在第一阶段成功克服了此一限制，对它而言，此一限制已经等于不存在了、不再被意识到了，往下百年千年的工作，是它自己在这一基础之上、这一范畴里面不断生成发现的新目标，它单独走自己的演化之路。通常，某一特殊技艺走得愈远，成果愈斐然傲人，会愈不容易破坏掉重新来过，其中还得再加上人性的成分。像日本特有的神社木匠就是这样，基本上他们是不用铁钉的，也许一开始是意识到难以解决铁钉氧化对木头的腐蚀，也许更简单只是当时铁的相对昂贵珍稀难以确保供应不乏而已，但此一限制很快就转化为推力、再转化为骄傲、再转化为身份表征，特技表演般发展出各式各样华丽但更坚牢的木头接榫密技，掌握每一

种角度可能，每一种木材的不同纹理、密度和弹性，每一种强人所难的美学要求云云，技艺包含着一系列向深奥处探入的知识和鉴赏力。但今天，你要不要白目地上门和他们恳谈一番，谈现在金属的防锈处理已完全不是问题了，谈钢铁比木材更易得更便宜还更好弯折处理造型，以及谈谈有关森林保育减碳环保的人类当前大课题？神社木匠是国宝级的匠人，自成封闭性的小集团乃至于家族，主要在京都奈良一带，守护者般代代负责维修改建这些也是国宝级、人类遗产的大大小小神社；但国宝的另一面意思通常是，不再量产不再扩张乃至于不管世界怎么变化我就这一个工作。神奇的木头接榫技术有各种限制，京都东寺的美丽五重塔高五十五米，把一整座木刻大佛装进去的奈良东大寺高四十七米，这都已接近极限了，然而，当京都车站得改建得更高更大好接纳更多世界各地来此参观参拜的人，当多摩市杜甫大梦般想广建一大片平价公寓好让更多人避风遮雨面露欢颜，乃至于东京都夸耀地竖起六百三十四米高的天空树，这些就都和神社木匠无关了，他们留在另一个悠悠岁月之中，不再伸脚进入到这种奔流不居的时间之流里。

其实就文字书写最原初的限制而言，理论上，中国算是解除得较顺利的，木简竹简的使用，相较于比方说羊皮卷，材料俯拾可得，而且只需简易加工，何况，稍后中国还领先发明了纸，发展出印刷术——这不仅有助于文字字数的解放，也让民间的、私人的书写著述得到空间，不必太依赖集体，不必靠统治者或欧陆中世纪的教会修院那样，要写部大书先得打造好一整条生产线，从大量养羊、屠宰剥皮到一道工序也不能省的羊皮卷加工作业，昂贵麻烦得不得了。建议读一下艾柯的《玫瑰的名字》，非常非常好看的小说，还能确确实实看到，每个抄写员背后得有多少财富

撑着、站着多少个工人仆佣，这样的书写哪可能太自由呢？怎么可能畅所欲言呢？书写文字的成本下跌，部分解释了春秋战国如繁花盛开的著述，这是中国再没有过的大雄辩时代，其中不少人、不少全新的视角和经验材料直接来自民间、来自不同的生命现场（工地、农地、牧地、战地云云）。事实上，没有歧异何来雄辩，而歧异的发生，正因为不同生活地点、不同职业身份、不同生命经历的人得以较完整讲出他们的故事，提出来他们的主张和看法。所谓的诸子百家，并不是平行的、对等的、分立的学派（如经济学学派或佛家各门各宗那样），概念上毋宁比较接近“所有人”，从最根本的生命图像、价值设定到当下的处境暨其迫切欲求都不一样，没有共有的、彼此同意的前提存在，也就不会有最终判准（诸子百家连有神无神、连宗教都不一致，比古希腊还无序），所以一时之间产生不了持续性的彼此对话、产生不了苏格拉底那样的对话录。所谓的雄辩云云是生命和生命的直接撞击，交锋处的言词或有高下，水花般美丽却远远构不成说服（孟子常自诩自己辩赢了，但没用），看似彼此竞逐，但其实是各自表述。

这也部分解释了司马迁这个人和他的《史记》。《史记》是那样一种时代不可思议的一部巨细靡遗大书，司马迁本人，我们知道，他很多看法和解释方式和当权者并不一致，甚至形成尖锐的对抗，因此，他的民间采撷工作，其企图、其规格和深度完全不同于先代，不是让世界附属于王朝（“普天之下莫非王土”），而是这个世界包含了王朝；不是负责携回治国所需的讯息，而是试图超越统治者，直接指出一个更大也更久远完整世界的存在，当前王朝暨其全部胜负得失，不过是这大世界的一小部分、这大世界暂时的一天而已。司马迁转过身，用一部书对抗一整个王朝，乃至于一整个时代，当时他的身影其实是全然孤独的，所以也是危

险的，《史记》列传部分是其间最激进的书写，既是这个大世界实存的证据也是其延伸的边界，或说当时极目所能及的地平线。春秋战国这繁花盛开一场的价值和历史地位因他的书写得到确认，被他保护了下来，尽管日后千年以上时光仍有不少人不死心想斥之为异端邪说，而列传边缘所谓鸡鸣狗盗引车卖浆之徒的故事正是一个个亚荣荣嫂的故事，他们可以在王朝的询问之外单独成立（刺客、任侠、商贾、滑稽云云），司马迁甚至还温柔地、郑重地记下来他们的名字，有别于《诗经·国风》那些“没有人知道他的名姓”、个人具体故事被提炼成某种风俗、某种集体处境、某种民意调查报告的旷野歌者。

但很吊诡的，《史记》这样拮抗的、不驯服的、向着某个更广大世界探进去的书写，后来却成为历代王朝官方正史的起点，成为二十五史之首。他们采行的是司马迁的体例框架，却根本地扭转了他的书写方向，整个才要打开的大世界图像陷缩回来，列传故事重新为王朝服务，恢复成原来风淳俗厚的证明，仍是治政的成果考察，乃至于现实治政提供不起的善恶不爽果报，比方谁家父慈子孝所以五代同堂果然过着幸福快乐的生活云云，最新鲜的成为最腐败的，最异质的成为最驯服的，最好看的成为最难看的，最不容易解释最耐人寻味的成为最扁平最无趣的，不是这样吗？日后正史中最不值得一读的正是这部分，僵固成样板孝行故事（连写史的人都这么认为，写得奄奄一息的），最虚伪的也是它，每个过过家庭生活的人都心知肚明，那种几十个人挤一个窄小封闭空间而且不问是非不讲道理地听命于某一个昏聩老人发号司令（亚荣母亲才这样，荣嫂都快受不了了），十年二十年三十年不见天日没有尽头的黯黑甬道，真叫人不寒而栗，这是真实世界里我们所知道最接近地狱的东西之一。

文字书写的物质性限制成功打开了，但时代却在一个更巨大的历史浪潮之中，从秦到汉，当时最迫切的大事是一统王朝的建构和持续集中强化，何事重要哪一部分才重要皆由它说最后一句话；也就是说，中国的文字书写早千年以上时间伸进到民间世界，从《诗经·国风》到诸子百家再到司马迁，借用博尔赫斯的话来说是，这本来可以是一条路，可以发现、认识、思索一个更大的世界，可以整个翻转文字书写的内容、意义并因此创造出更多样的书写形式出来，可以让现代小说提前出现，最终，还可能召唤出一个不由王朝垄断的世界、一个人的作为和思维不由它设定亦不由它裁决的世界，但这一切没持续发生，只到司马迁为止，像做了一个梦。

诗倒不是没有过“短暂”（历史时间尺度）地跟着展开拉长，比方汉代的赋体，但事情似乎是这样，当历史可以像司马迁这样无制限地书写，史诗就很难发生了，连同它较完整描述世界的这部分“职能”，有一大块东西早早地从诗的书写切割出去独立出来（中国的历史书写不仅切割了诗，也实质替代了一部分宗教的功能），诗不再苦苦寻求这部分的书写可能暨其相应形式和技艺——日后，世界不断以更巨大、更多样、更多人多物多事的模样前行，但诗很快就放弃了跟随，中国再没真正出现比赋更长的诗体（除了很后来的元曲写出了几部长篇罗曼史也似的娱情东西），赋体成为诗长度及其覆盖面大小的右墙，日后写诗的人甚至选择回头写比《诗经》更短的诗。还有，我们知道也一再看到，书写进展的瓶颈，每隔一段时日总会逼人回头找寻反省，捡拾回那些没使用殆尽就遗弃的东西，重新挖掘它的可能性，像文艺复兴重读古希腊。弗吉尼亚·伍尔夫透露，她当代前代的欧陆大诗人，几乎每一个都尝试回归莎士比亚、回归维吉尔和荷马，回归戏剧，而且

当成是自己写诗人生的最终大事，当成最后一搏，英勇地投入五年十年时间想写出一部一次面对一整个世界、交代一整个人生的史诗长诗大诗，即便在现实似乎已证明小说比诗更合适做这种事的年代（博尔赫斯说这是格律的代价），其结果只是成不成功、拿不拿出来、我们看不看得到而已。这样的企图和不死心，在中国日后几千年该说数以万计或数以亿计的诗人身上，好像也并没发生。

中国的诗走了另一道路，比较像我们所说神社木匠那样的路。

换一种跟得上世界的文字

“散文，这个词不仅指不用诗律的语言，它还意味生活中具体的、日常的以及实质的那一面。所以，把小说看成是‘散文艺术’并不是什么玩笑话。这个词将小说艺术最深层的涵义定义出来了。史诗作者荷马可从来没想过，阿喀琉斯和埃阿斯等《伊利亚特》英雄在多次的肉搏战以后是不是还能保有一口完整牙齿。相反，对堂吉诃德和桑丘而言，牙齿可是他们始终一直挂心的事，闹牙疼啦，牙齿掉了等等。‘桑丘，你要记得，就算钻石也不比牙齿珍贵。’/可是散文不只用来描写生活粗鄙难过的那一面而已，它还是美的泉源，只是到那时代还一直被忽略罢了……”

昆德拉这个散文指称，跟稍前弗吉尼亚·伍尔夫的说法相近且呼应，显然他们都意识到同一个误解，或说同一个记忆的残留（这在中文书写世界尤其严重）——不是的，散文不是指某一种特定的文体形式（某种小品、某种美文、某种不押韵不分行的诗……），而是包含诗之外所有非格律的文字书写，就是文字的解放，伍尔夫甚至不怎么在意它究竟有没有所谓的文学非文学终极界线存在，她说的包括了写信、记账、日记等等。文字必须解放

开来，乃是因为书写转向了、进入了“生活中具体的、日常的以及实质的那一面”，伍尔夫进一步指出，由于实质生活中有太多污秽的、黯黑的、隙缝的、幽微的各种角落，文字非得不怕脏不怕烦不怕苦不怕破碎不可，因此，根本来说散文是非形式的，形式是稍后因需要生出来的沉淀出来的，或者说只是其中某一种有效的、可重复使用的捕捉方式。

也就是说，散文（包含了小说）和诗并非两种平行并置的文体，就像今天书店里的书架陈列那样，而是，我们绝对一点来说，它们代表着两个不同历史阶段时间看世界想世界描述世界的主体方式，其背景是一趟人类认识世界的历史进展过程；从诗到散文，也就是巴赫金所说的散文化，指的便不是另一种文体的出现（因为非诗的文字书写早已有了），乃至于以一种文体来更替一种文体，而是更根本性地，文字意图再一次捕捉世界、重新一次面对完整的世界。

诗这样受格律限制、得大量舍弃的古老书写形式，其形式的变化弹性有限，迟早一定跟不上世界的进展，也不必，它可以背过身去走自己特殊、切线般飞出、无可替代的路（惟过程中跟不上和不想跟上仍是两件事，也会得到不同的结果）；但文字书写仍得想其他办法跟上去，发展改变既有形式、或创造出新的形式（比方现代小说）、甚至（暂时）不要或顾不得形式——所谓世界的进展有两面，一是世界的确不断变化，朝更扩张更复杂这方向，新东西不断冒出来；另一是人自身的认知也起了微妙但方向稳定的持续变化，什么该强调，什么可省略（博尔赫斯讲，整部文学书写历史不过就是强调和省略的不断交换和选择罢了）。就像今天听荣嫂口述再看卧云居士书写，我们愈来愈难同意这样，我们，依自己内心温度的高低起伏，确确实实感觉文字一再放走最鲜活、

最触动人心的那部分，更重要的东西止于荣嫂絮絮叨叨的声音里，只卧云居士一人听到，真是浪费，而卧云居士本人并非无情，无情的只是他所学的、所相信的这种文字书写形式和方式而已。

这是我所说人的认知“方向稳定变化”的真正意思——不是更替，不是横移，而是进展，人的认知一样一样挣开限制（物质的、意识形态的云云），向着一个比较对的东西、向着真相的方向不断趋近。

“各位大名鼎鼎的酒友，还有你们，各位尊贵的麻子脸……”，这是巴赫金喜爱的拉伯雷小说《巨人传》，学文学的人都知道，便是在这里，巴赫金找到了他一生最重要的东西，或说他文学论述最重要的佐证和示范，一个全然不一样的世界，一个“狂欢”的世界，一个由巴赫金命名的所谓“第二世界”。

究竟这是什么样一个世界呢？其实就是荣嫂所在的那样世界。

和中国文字书写早早渗透入民间不同，在欧陆，卧云居士所在的文字运行无碍世界（第一世界）和荣嫂所居的始终停留于口语世界（第二世界）一直是隔绝的，持续到中世纪独占文字和知识、垄断全部意义解释、由他们几个人决定人类何事重要何事不重要还动辄因此杀人烧人的基督教会统治结束为止。因此，文字解放开来的所谓散文化，累积了巨大无匹能量，系以一种戏剧性、较接近历史断裂的超级大地震方式发生，让我们可更清楚看出来，这不是某一新事某一新物的发明和增加，而是两个不同世界撞击在一起，巴赫金看到的是这奇妙的景观，更早别林斯基看到的也是这样，他当时乍读果戈理小说《狄康卡近乡夜话》里一则一则俄罗斯的荣嫂故事，便准确无比地指出，这不仅仅是另一种文字书写而已，这是一整个更大更厚世界的扑面而来：“习惯于马尔林斯基的语调和风格的读者，不知道该怎么来看果戈理的《夜话》，

这是一个崭新的创作世界，过去根本没有人料想到它可能出现。”直到今天，昆德拉讲《好兵帅克》，也还是这样的用词和语调。

今天我们冷静下来知道，所谓“第二世界”的说法当然是可议的，这其实就是民间世界，或更根本地说，就是我们总的生命现场，每天每时发生所有事的地方，人的世界，人的基本生命处境云云，这在未有文字之前，已如此悠悠百万年时光，也就是说，巴赫金所说的第二远早于第一几百万年存在。因此，第二真正意思其实是“再发现”，指的是文字的觉知和进展，我们说，卧云居士（不写字时）知不知道荣嫂这个世界的存在呢？当然知道，他一大部分自己就活在其中，他每天负责买菜并落下点私房钱的老婆更活在其中，他摆摊的位置，他每天拿笔看着的，不就都是这个世界？他只是认为这琐细不文不重要不值得一写而已（“从铜边眼镜里他射出一种看透一切，对一切感到淡漠的眼神”），这一切理所当然到透明了，毫无奥秘可言；也就是说，所谓的再发现，便不是这才第一次知道，而是重新认识，是人心、人的思维终于跨过了某个临界点，“原来这是一个这样的世界”，一个同样有意义甚至更丰厚更富意义的世界，这带着惊喜，可能也带着点亏欠，人重新把这个被忽略已久的世界置于自己的关怀底下，这才开始认真并愈来愈认真地追索它描绘它理解它，由此，人重组了他的完整世界图像（第一加第二），新的世界图像有太多的空白、太多悬而未决的东西、太多文字全然陌生的事物，文字有了一连串新的工作，也有了全新的要求，它原本习惯的、会的已不敷使用了，文字必须改变。

同样的，狂欢这个烟火般强烈但终究烟花般太单薄的用词也是大有问题的，长期来说也会有错误的强调和暗示，好像说我们的荣嫂卖完菜会转身换装跳起桑巴舞一样。即便巴赫金自己稍后

想为狂欢这个词装进更多意思，比方说他努力仍用狂欢来解释陀思妥耶夫斯基小说云云（当某一个词的意义无所不是，也差不多就等于毫无意义）。人的生命第一现场，因其务实无序的缘故，的确有一堆滑稽突梯失控的东西，容易第一时间抓住文字世界之人的眼光，更方便借用来揭穿、颠覆、嘲弄秩序井然窄迫的原来文字世界，像《堂吉诃德》便放声嘲笑了当时那些乔张做致的骑士小说，但《堂吉诃德》哪里只是这样而已，生命现场有更多笑不去的艰难，有更多人本质的、躲不开的、无法借由某种文字诡计文字烟雾化解的硬生生限制，人整个地暴现其中，揭示着人终须面对的生命处境及其全部真相，所以卡夫卡更多是琐细的沉闷的“机械化”的（博尔赫斯的微词），是令人痛苦不堪的真相如此，而米兰·昆德拉说《堂吉诃德》那番话的下半截正是：“堂吉诃德的死因为用散文来写（也就是说不具任何激情成分），因此显得更动人。死前他已立好遗嘱，接下来的最后三天，他在爱他的人的陪伴下度过临终；然而，家里有人临终，‘却不妨碍他的侄女吃东西，女管家喝饮料，而桑丘的心情也满愉快，毕竟能够继承一些东西这一件事总会冲淡或者消除大家对死者应该表现的哀伤’。/堂吉诃德向桑丘解释说，荷马和维吉尔并不‘如实描绘人物，而是刻画他们理应具有的形象，以便作为后世模仿的英德榜样。’可是堂吉诃德本人却不是一个值得让人学习的榜样。小说里面的人物并不要求别人来崇拜他们的美德，他们只期盼别人理解他们，这两件事是截然不同的。史诗里的英雄常是征服者，如果他们被征服，至少也会在咽下最后一口气以前维持他们壮阔的格局。堂吉诃德被征服了，可是却看不到什么壮阔格局。因为突然之间，一切显得明白清楚：实际的人生其实是场挫败，也就是我们所称呼的生命，我们惟一能掌握的就是尝试去了解它，这就是小说艺

术存在的理由。”

我们不会有人想变成荣嫂，荣嫂也压根没要成为谁的楷模（“自知孝顺婆婆”、“耕事贱妾自知打理”、“矢志坚贞，恪守妇道”等等），她说这些只是努力想让离家三个月的丈夫知道她的现况和处境、不误解她而已，不是这样吗？

荣嫂（王氏），我们只知道她脸颊颜色是黧黄白的，有某种劳作者的斑纹感，五官长相从缺，但我们可合理地假想，她大致是三十岁左右的少妇，惟耕地、养猪、打理一家老小还得挑担外出吆喝卖菜，身躯部分可能会增一分地显得粗壮，容颜则可能减一分地有点憔悴并风霜雨露地显老，至于敷粉施朱是否太白太赤之事大概不易发生，动辄流汗的生活方式既没空闲也不适合，会糊成红红紫紫一团非常难受难看——这当然不是一个美人，甚至直说，这是一张“不入诗”的脸，我们记忆里，诗中女性应该并没有类似的一张脸。

中国诗的高峰在唐，唐代那些男性写诗之人，很奇怪非常爱写女性的闺怨诗，但除了大而化之控诉一下战争和戍边是一个时代题材之外，通常并没故事没具体情节（《琵琶行》和《长干行》勉强有一些），但除了诗本身的文学哀感之美而外，被描述的女性本人也都得是很美的（没脸孔，但就是美），好像长得不够美就没资格想念自己丈夫似的，更有趣的是就连弃妇都美得不得了，比方《琵琶行》里被长年冷落但色艺双绝的奇女子，或杜甫《佳人》里直接被遗弃的孤零零独居佳人，是怎样？这要告诉我们男性的可恶至极不知餍足呢？还是春花朝露、美是短暂的易逝的而且只是某种皮相，终究抵御不了严酷的时间和人心变异？没一个荣嫂，全都是 × 氏，这毋宁只是一张一张反复绘制、代代摹写的“悲伤流泪仕女图”。由于连自身起码的反省都没有（比方凛然一惊想起

自己对待自家妻子有所亏欠，赶快收拾行李回家一趟云云），同情的成分遂显得非常稀薄而且可疑，我们明显地察觉出写诗之人的不怀好意，闪过一抹诡异的笑。

这是诗的问题还是写诗之人的不是？——我们也许可以说，原本是荣嫂，但入了诗便整形美容成为漂漂亮亮的 × 氏，这样的文学诡计之说并非不成立，诗也仍然可以写得好甚至成为千古绝唱，但穿过这样诗的针眼，终究，这个有着较粗壮身躯的荣嫂连同她全部的心事和烦恼全没有了，只剩幽幽一缕芳魂，而且还不真的是她那有点沉重的灵魂。

从一次准确到很多次准确

谈起堂吉诃德的临终和死亡，我们来谈另一个死亡——加西亚·马尔克斯小说里出名的上校之死，以及朱天心一次失败的仿写及其心悦诚服的发现。

加西亚·马尔克斯赞美过海明威《过河入林》里的上校死亡方式（“那么平静、那么自然”），那是海明威笔下写得最简短的一次死亡；但加西亚·马尔克斯自己的上校，奥瑞里亚诺·布恩迪亚，同样死得平静死得自然，却是最缓慢、缓慢到不可思议程度的一次死亡。

和我们所有人的阅读经验一样，在《百年孤独》一书中，朱天心也一眼就注意到上校之死这段书写得非比寻常——这是，就像你闻到空气中的独一无二咸味，就晓得大海到了，大海随时一个转身就整个平静摊开在你眼前，以我喜欢的宋碧云中译本来算，至迟至迟在整整四页（三千多字，差不多就是秦牧写荣嫂故事的字数）前，我们已完全确认了文字里的这股咸味，知道上校

马上要死了，或更正确地说，上校“正在”死去，界线已一脚跨进去了，死亡已经启动且倒数。这神奇无匹的三千多字，多出来的三千多字，以一个稳定的长镜头直接到底不晃动不再移开，像一次凝视，像什么也打断不了它阻止不了它了，像最后一个终于不会再醒过来的梦；时间以某种难以言喻却魔幻般精确的全然均匀方式分解开来，周遭的声音该在的都在，欧苏拉也还跟他讲话，上校也一样能回答，但声音完全不再有穿透力也失去了黏附化合力量，小石子般纷纷掉落下来，如人梦里听到的声音，一切安静得惊心动魄。这样吧，我们还是来读这最后一小段：“走回工艺坊途中，他看空气渐渐干爽，认为正宜洗澡，可惜阿玛兰妲比他先去了。于是他着手做那天的第二条小鱼。他正要替鱼尾装上小钩钩，太阳出来了，威力好猛，光线像渔船般晃动。连下了三天的小雨，空中飞蚁很多。此刻他想小便，硬拖到小金鱼做完才去。四点十分他来到院子里，听见远处有铜乐器、低音鼓和儿童喊叫的声音，少年时代以来他第一次坠入怀旧的陷阱，仿佛又回到吉普赛人前来、父亲带他去看冰块的那个下午。圣塔索菲亚·狄拉佩达撇下厨房的工作，跑到门口。/‘是马戏团，’她嚷道。/奥瑞里亚诺·布恩迪亚上校没走向板栗树，他也赶到临街的门口，跟别的观众一起看游行。他看见一个穿金色衣裳的女人坐在大象头上。他看见一只穿荷兰少女装的大熊用汤匙和平锅打拍子。他看见小丑在行列末端骑大车轮。等样样都过去以后，眼前只剩一条大街和满天的飞蚁，惟独几名观众正窥探无常的深渊，他再度看出自己孤寂的面貌。于是他一面想着马戏团，一面走向板栗树，小便时尽量回想马戏团的事情，却再也想不起来了。他学小鸡，把脑袋缩在两个肩膀中间，前额顶着板栗树干一动也不动。家人一直找不到他。第二天早晨十一点，圣塔索菲亚·狄拉佩达到后

面丢垃圾，发现有几只兀鹰飞下来，这才看见他的尸体。”

我们当然可以大笔一划，用四个字“上校死了”来替代，甚至就一个字“死”，如胡适之说张爱玲一部十万字的《秧歌》就只写一个“饿”字（我真的太喜欢胡适之这个例子了，经典），但我们真的要这样做吗？加西亚·马尔克斯本人这么讲自己书中人物的死：“我从不让我的人物死去，是我笔下的人物离我而去，尽管我试图阻止他们死去或者设法把他们杀死，但都无能为力。书中的人物撂下作者死去，就如现实生活中一些朋友自然地永远离我而去一样。”

作为一个小说书写同业，朱天心比我们一般读者多了件事可做，也由此得到了进一步的经验和体认——她心向往之，牢记此事如携着一把宝剑一部秘笈，有回终于等到机会也想让她小说中的某人像上校一样地死，但写了几天后朱天心坦白告诉我，带着打了场败仗但心服口服的莞尔神情，不行，做不到的，她怎么样都无法让她的人物撑那么久不涣散不衰竭，或者说，她才写五百字左右就发现自己弹尽援绝了，此人在死亡之中能看的能想的能驻留到那一刻的有意义东西几笔就写完了，你当然不能无意义地拖长，那会变成海明威《战地钟声》书末那样长而滑稽的死亡。原来这真的是能力的问题，更是实质内容多寡的无以侥幸问题，不是光靠书写技艺或某种书写诡计所能弥补的；甚至，这严格到几乎可以量化地换算出来，海明威所说而加西亚·马尔克斯再三赞叹同意的，书写者所思所想所看到所记忆的书写准备是冰山，书写者真正能写的只是其十分之一露出水面的那部分，这样我们就明白了，要写奥瑞里亚诺·布恩迪亚上校这样的死亡，加西亚·马尔克斯储备了多大一座冰山。

认为短的比长的难写、短的比长的高级甚至深奥，这是至今

驱之不去的书写迷思，也是一个没被正确更新的古老记忆。我猜事情是这样子的——最早，在我们所说那个文字写在龟甲兽骨或狭窄且长度有限竹简木简的年代，如何在就这么大的空间写下最多舍弃最少，这是书写当时的第一要求，遂成为最古老的一项书写技艺。需要证据的人可考虑跑一趟台北外双溪故宫博物院，青铜器展示那里，读一下毛公鼎、散氏盘、宗周钟上的美丽铭文，就这么一块地方，要再大也没有了，你必须表功封土，记下某一人或某一部族的重大贡献事迹，确认时间地点，还要瞻望遥遥未来，大家用盟誓绑一起或至少相互勉励别变心别在悠悠时间有意无意地遗忘云云，这当然是某种特技表演了，文字吝惜到已接近密码了，非事件中人，不知来龙去脉的人很容易被排除在外，跟瞪着一块符号乱码一样。

让我们别装神弄鬼地回到暖暖太阳底下的最基本事实来，短怎么会比长反而讲得多讲得深入呢？这其实不是真的深入深刻，而是没说，是没叙述没交代没解释因此难以看懂而已，是某一些人讯息断绝望之生畏所感叹的深奥，而不是文字本身真正穷尽事理不懈深入的深奥。“奥”字倒是真的，某一个好东西仍保留在无光的洞窟最深处。正确来说，这样的深奥与否是相对性的，甚至是技艺性用词，其必要前提是大家有着相同的字数限制，大家一样都写一首二十字的短诗，是李白是王维或是合适拿来包鱼包油条的纸一望可知。

短的东西必须非常准确，像针尖一样刺中要害一点，但长的难道就不必？长的东西也一样必须非常准确，如米兰·昆德拉所说小说书写必须不断写中核心，像更多的针尖一连串地刺中要害——准确，是一切书写的根本要求，基本上来自书写者的认识能耐、专注不失和追究到底，是另一种必要能力，和文字是长是

短没关系。很多次的准确当然胜过只一次的准确，一如篮球场上投中一球是两分或三分，连着投入十球则是二十分到三十分，前者板凳球员都可做到，后者则得是迈克尔·乔丹他们那种人。尤其今天我们知道了，事物复杂微妙多面，并非只一层意义一个核心一处要害，它不断移动变异，有点像那种神话里长很多个头而且砍一个生两个的魔龙，你刺它一次杀它一次往往是不够的。

使用（或说利用）隐喻的确可适度帮助我们，借由文字自身的不同形貌、触感、色泽、声音，以及最主要的，文字在时间大河里的经历和记忆刻痕、文字所携带的往事和故事，光晕般辐射及其他，让写一物一事不仅仅只是一物一事，可以在有限的文字里面收纳更多东西，指称、联通更多东西，因此，这种文字的敏感和选用，尽管也是所有书写者一样得具备的另一种基础能力，但的确，写诗比写小说强调此事，这另一面来说是不得已的，诗终究受着较多的限制。但文字和世界的某事某物终究有着稳定的、素朴的对应指称关系，桌子的确可有不同喻义，但绝大部分时候、绝大部分比例，这字这词说的就是你我都知道都看到的那个东西，字词不是可任意变形高兴说它是什么就是什么的东西，也不具无限的延展性、解释力和装填容量，因此隐喻也是有限的，隐喻并非两种东西界线从此消失地直接等同直接合而为一个，也没要建立两个东西稳定、长时间的所谓分类关系，它只是两个不同东西暂时的、其某一面或某一点的一次特殊相触，发生于仅止于此而且可能一闪即逝、即分离的相似性上头。因此，隐喻一般无法替代书写得步步踏实的正面进展，只能是其“补充”，无法是意义的主调，而是其美丽的泛音，以纤巧的隐喻触及和以坚实的文字写到，这是两件完全不一样的事，一如一则百字寓言和一部《战争与和平》的不同及其无法相互取代（惟很奇怪的，还是有不少人

认为可以这么做）。博尔赫斯晚年在哈佛大学诺顿讲座演讲说诗时甚至建议我们，不要勉强发明新的隐喻，这话不太容易讲清楚，但却是他一生书写的确实经验加上冷眼旁观一堆书写灾难的好心建言。我们说，一方面，隐喻不具任意性操控性，它仍得是文字自己“再生”出来的，它比较像一株大树而不是一个人工制品，要长成有意义的样子就得放它长十年二十年，很难是书写者当下的立即发明，隐喻比较接近是书写的收割，而不是书写的制造；另一方面，准确仍是书写真正不可违逆的第一要义，好的、漂亮的隐喻可以丰富它强化它并让观者借由自身的经验和记忆接近它（隐喻不止但同时也是一种解释），但隐喻也会摇晃它稀释它模糊它，破坏人的专注，更多时候，困扰认真书写者的反而是文字不稳定的、歧义的、会乱跑乱窜这一面，他更常做的是努力洗净文字收束文字固着文字，让心思的清明和文字的清晰联成一线。混乱无法及远，混乱不会有纵深更建造不起高度（所以博尔赫斯说混乱最好写，“它来得容易”，可以写得“特别的流畅而随便”。台湾现在逐渐在流行一种扔文字、扔色块但不肯想清楚的书写，一种“混乱美学”，卡尔维诺说这是当代的文字书写“瘟疫”），写混乱不必也不能有真正的目标，书写者只要有才华，而且一心想吓唬人就行了。

文字书写从不是件容易的事，所以有失败的短，也有失败的长，有没道理的短，也有没道理的长。像弥尔顿的《失乐园》便没必要写这么长，当代可畏的香港小说家董启章也一直有这个问题——但说真来计较，短的东西较不易失败，因为一见之得凡人有之，人漫漫一生哀乐迭起悲喜交集，总多多少少可凝结出一些真的、晶莹的东西，绝对足够人写好几篇短文短诗；而且，短容易掩饰容易藏拙容易保有一种言犹未尽余音袅袅的神秘诱人况味

（这是非常简单基本的书写小技巧），书写者对自己写的东西不必想清楚，更不必想下去，一整叠钞票，只要最上头那一张是真的就可以了。

长短问题，诗最敏感——诗一拉长，你就无法只精心拣用那些长相、声音、纹理都很美丽的字，你也得想办法使用那些不好看不好听、声如劈竹如豺狼、个性顽固别扭、跟谁都会吵架的字，也就是所谓不入诗的字，这正是白居易而不是王维的烦恼。不只如此，像《长恨歌》那样，诗要叙事，要稍微完整地、保有实物细节地讲好故事，要说原因，要描述过程起伏变化，要追踪反省讨论结果及其他可能，就非得有过场、有不得不交代的东西，会难以消灭“因为所以但是而且”等等这些讨人厌的文字铁钉零件，可能还得像荣嫂故事那样，非得讲到婆婆生疮儿子下痢、拉到床下的那只大猪以及那个斩头鬼棺材鬼的死鬼老七这些不雅东西不可。比起王维《辋川集》，但丁《神曲》、歌德《浮士德》、莎士比亚的全部悲剧，都有这些我们可稍快读过、你知道书写者也没要你看太仔细的部分，事实上，超过一定尺寸的通体晶莹如玉、全没接缝没裂纹是不可能的，其实也是怪异且不好卒读的，有一种无法顺利呼吸的缺氧之感，或像用跑百米的方式跑马拉松，弥尔顿的《失乐园》基本上就犯这样的错，成为太巨大的一块玉、好长的一首短诗不是吗？

还有，德·昆西告诉我们，真的东西，总是有棱角有裂纹的。

所以今天小说家也反复告诉我们，只可能有完美的短篇，不会有完美的长篇，写长篇你必须忍受必须耐烦必须做非常难以做到的长时间心思专注清明（以年为基本单位），一如你得咬牙和不干净不雅而且喧乱个没完的现实世界周旋一样。博尔赫斯因此体贴地劝人“不必勉强”写长篇，但博尔赫斯更重要的话是，他指

出来追逐通体完美的书写可能是大有问题的，因为完美是“消极的”，它其实只是避免出错而已，因此，先发生的总是书写者自身的胆怯然后大举退却，书写者只敢停留在已充分开发充分安全的小小范围内不伸头，无意远行无意探勘无意有所发现。

棒球场上最华丽最铿锵锵锵振动人心的是打击（因此不少有教养的球迷会说守备更好看），但我很喜欢一位温和、不动辄指责打击手的打击教练，他以为打击是非常非常精巧的一门技艺，并不容易成功，有另外一种说法是，“他们给你一根圆滚滚的棒子，用尽全力丢过来一颗圆滚滚的球，却要求你在电光石火间方方正正地击中它。”的确是，圆和圆的真正接触就只有一个点而已，这是再基本不过的几何学。因此挥不中挥不好其实是常态，一场球三到五个打席，一般不超出十五次地带着猜测挥棒，能确实击中一两球就很可以了，打击者得不失英勇，得学着不害怕不沮丧。文字书写岂不是更难更精巧的事呢？他们给你一根浑身缺陷、断裂空白处处、形状弯弯曲曲的文字球棒，朝你丢过来一个庞杂、无序、没见过无法预知更无从事先练习锁定其变化的世界，要你反复击中它针尖大的那一个点，这怎么会不打空打歪掉出棒过早或过晚呢？书写者惟一的优势在于他可尽量地、不限次数地挥棒，在他体力、精神以及经济状况容许的范围内。如果大家都有足够的美国时间（比方你可活个三百年左右），我们可以一个一个了不起书写者、一部一部伟大著作地来地毯式挑拣，看看里头有多少讲错的话、没说清楚的话、夸大不实虚张声势的话、力竭失败的话云云，甚至像福楼拜的《包法利夫人》，这样的文字巨匠居然可在前三页就犯叙述人称错误的所谓低级错误（很容易避免也很容易检查出来的，福楼拜是否心思一直专注于其他呢？）。如果由我来说，我会说错误失误得看情形，有不可饶恕的，但也有是“积

极的”，它们是书写者奋力想击中某一个不容易击中目标的代价及其表征，要某人英勇你就得给他这样的自由空间，这同时也是文字解放、文字散文化另一个珍贵且应该善加利用的赠礼；文字书写真正难以忍受的是平庸，这才是问题所在，什么都不是什么也没有，文字整个摊平在那里，像急救病房已回天乏术跳也不跳一下的心电图，令人绝望。平庸背后，通常先是书写者的胆怯，然后懈怠了，然后固化为习惯性的、废退的完全丧失感觉。

最早的文字限制，本来是不得已的，并非书写者期期艾艾不愿把话说清楚（否则早年这些了不起的智者书写者都成了故弄玄虚的可鄙之人），这原是来自书写外部的一种“多余的限制”，人类用了几千年时间，从政治、经济到科技，才一点点突破它摆脱它；但今天，这个古老不散的幽灵又回来了，而且有变得更巨大更蛮横的迹象，“把文字写短”愈来愈像个当代书写的无上命令——我自己一直是个编辑，基本上知道这是怎么回事，书写文字的成本再次昂贵破表，书写长度一路陷缩（三千字，八百字，三百字，两句话……），从不好不宜不可到不准，是因为要顺利嵌入市场商品的规格之中，是的，限制仍来自书写的外部，惟这回下命令的直接就是资本主义大神，我们这个时代最难违逆、最什么都管的那尊大神。

书写者自己，哀矜勿喜，为什么要高声附和这个外来统治者的声音呢？

全部语言 · 全部文字

我自己很喜欢读吉卜林的小说（他的诗就不必了，吉卜林的诗是颇糟糕的东西），但不大乐意太夸大他个人的价值，因为吉卜

林其实是遍在的、自然而然的、每一国度每一大小地区都存有的“一种”人，幸运的是他在英国殖民的印度，莫名其妙反而最接近以英文为基本语言的现代文学中心。同样有他天花乱坠说故事能耐的人，只能留原地好花般自开自落，如今更只是失业的、凋亡的、有电视有电影就无须他们存在的大街小巷说故事人；曾经，每个地方都有他们的吉卜林。

相对的，我自己则不怎么喜欢读乔伊斯小说（有人真的读出趣味来吗？），除了《都柏林人》这本早期短篇集子，以及一小部分的《一个青年艺术家的画像》。鼎鼎大名的《尤利西斯》一书，应该只读一次就可以了（这背反着我自己一贯的重读主张），小说中那些方生方死、这一秒冒出来下一秒就永远消失、微中子般完全穿透过主人翁普通平凡日常一天的东西，一样穿透过作为读者的我们，一样在我们记忆里留不住也不起任何化学反应。因之，《尤利西斯》毋宁更像对现代小说书写极限的一次示范演出、一次摊牌，一张青冢图，一个极其精密、烦琐、漫长的证明过程，“对它的证明看来好像并不会引导出更深刻的东西……而且似乎也不会有助于证明其他任何的猜想”。

但我非常非常喜欢一个无独有偶的讲法——有人赞誉吉卜林的说故事，说他如同唤醒我们记忆也似的使用着“全部语言”；也有人敏锐地指出，在《尤利西斯》那样不愿遗漏每一个旋即复归消灭的全部印象和念头微粒背后，乔伊斯是否有着一个更恢宏的企图？那就是他放弃文学书写的强调，尝试着掌握并使用“全部文字”，或换一种说法，他仰靠的、赖以思索的直接就是文字本身，这些微粒惟一的可凝结形式、惟一还能让我们找到并恍惚重现的地点就是文字了。稍后，他在《芬尼根的守灵夜》书写时，更进一步越过边境地使用了还不存在的文字，尝试着自己也铸造

出一些理应可以存在、或有必要存在、有助于我们说出尚未顺利说出来（我们总还有诸多难以言喻的东西，找不到语言来说文字来写的印象、念头、事物关系乃至于发现发明云云）的文字实例。

全部语言，全部文字，对吉卜林对乔伊斯，这当然是太华丽的说法，也不可思议，不管吉卜林或乔伊斯的书写都是做不到的，对任何个人都不可能。书写者漫漫一生，能有效使用的永远只是语言和文字的一小角，或更正确地说，书写者只有效使用自己知道的、学会的语言和文字的其中一小角。有多少话语我听过但一辈子从未跟着说过，有多少字词我识得但从此一生再没写过一次，这些话语这些字词之于我的存在我的人生是什么意思？是无用的记忆？是错误的学习？是隔绝不起反应的元素？还是某些我总是因为这样因为那样始终去不了去不成的地方？就跟这个世界有太多我知道但无缘去到的地方一样，尽管我也晓得它们的存在绝不虚幻，那里有人跟我们一样开心或艰辛地一代一代生活着。福楼拜先乔伊斯一步的著名小说《布瓦尔和佩居榭》便在书写进行中跌进了这处大缝隙里，这两个异想天开的家伙原是知识狂是研究者，但很快发现自己只能是个抄写员，也就是从自己可使用的文字世界跨进自己可知但不使用的更大文字世界，但即使只是不加进自己的纯抄写，这仍是力竭无法穷尽的，最终如卡尔维诺说的是“一场船难”，是一趟英勇但令人不禁绝望的旅程。卡尔维诺是带着赞佩、带着心向往之的语气说这段惋惜评语的。

这些我知道但不使用、无法使用的语言和文字，我们愈仔细想它们会愈觉有趣诱人，很容易引发我们一连串正正当当的好奇——它们究竟是怎么被说出来被发明出来的呢？被谁？是些什么样的人？何种情况什么需要之下？他们那时候看到什么想着什么？要告诉别人什么？告诉谁？……

一如《布瓦尔和佩居榭》之后又有《尤利西斯》，这个好奇也是个跳板，如果我们不阻止它，它会把我们带到一个更大的好奇前面，成为这一更大好奇的一部分——是的，还有更多的文字和语言，全部的文字和语言，我们呼之欲出的这些疑问，同样可以一个一个拿来询问它们，它们的存在一样是确确实实的。

文字当然是人独特的创造物，其实语言也是，只是语言太自然了、太紧紧黏着于人的生理构造，我们总感觉它是本能的而已。但这不是以自身为目标的发明，更不会如《圣经·创世记》所说把整个世界叫到亚当跟前由他一个人命名分类完成（今天事实证明，这是犹太人极糟糕而且不断被滥用的一个错误记忆、一个失败隐喻），在那个当下，人（复数的，所有人）甚至不意识到自己在创造什么，人的眼睛、人的心思专注向着世界，人只是努力想说出来，努力地想描绘、解释并记忆某事某物而已。这某事某物可能是“新的”，或至少他并不知道有人也见过而且说出来了；这某事某物也许他已知道有谁讲过，但他或者不同意要提出反驳或修正，或以为不充分得有所补充乃至于更进一步说明，或仅仅只是转述传颂不知不觉有所转动添加如本雅明所说印上了自己的手渍；这某事某物他甚至自己也说过了，但不同的另一天，不同的明暗天光和干湿空气，不同周遭的人，不同距离和角度的站立位置等等，他又看到了并重新有所察觉，发现之前略过的面向和其某处有趣细节；也或许这些都没发生，纯粹只是他莫名失眠了半夜，想出来某个较清晰较完整的说法而已。如此如此这般这般。

人的发明物创造物，总会重复发生，会失败，会有优质劣质之别，也必定存在（一部分）彼此取代的可能，尤其是新的淘汰旧的（这是我们愈来愈信之不疑的一个神话，已成功固化为判准）云云。这些个麻烦语言和文字全都有，但我们得先说，所谓语言

和文字的失败不宜太夸大，纯粹的、一无意义的失败语言和文字是不存留、不会再被听到看到的，我们今天还能听见看见的，意味着有一批足够数量的人曾同意过它并使用过它，因此总有它最低限度的意思和某些东西藏于其中；而语言和文字最有趣、最特别、再没有任一种发明物可匹敌的，正在于它的重复发生重复创造，几百万年（语言）和几千年（文字）随时随地随人，重复的最高极限是所有的刹那加上所有的地点再加上所有的人，同一个太阳（？），同一片星空（？），这是一个无法全部收拢也无法终极有效评比的次数，谁也消灭不了谁，也就是再没有单一一种完全胜出的统治性说法；当这样的重复次数多到超出了某个临界点，我们心中的图像于是完全变了，不再适用一般那种追逐性的发明创造模式，甚至用演化来说都还嫌太线性太单调也太急躁了，全部语言、全部文字摊在我们面前，我们也许会想象出某个大海也似的辽远画面。也许语言和文字真的就是人类最大也最后的一片海洋而不仅仅是一种隐喻的说法，这里才真的汇聚了且最终存留着人类曾经有过的全部记忆，包含所有一闪即逝的、编纂不起来的、追忆不回来的东西，以及所有这些东西之所以能进入人心里所走的路径、所依循的观者思维方式，乔伊斯努力地揭示其中的一天，一九〇四年六月十六日某个爱尔兰男子的一天，海浪持续地、绵密地、重复不休地拍打，上去又退回来，如此沛然莫之能御，但又有一种永远无法抵达、站到了却无法停驻的徒劳。

我与始皇同望海／海中仙人笑是非——

这里不该有禁令，或者说，除了我们身体的物理性禁令，我们生命长度的时间禁令，以及我们理应拥有的有所选择权利之外，再没有其他禁令不是吗？

博尔赫斯（以及不少人，还有更多没把话直讲出来的书写者）

告诉我们，所以并没有两个完全重叠、可百分之百替换的字和词，也不存在一部完美的、和整个世界函数般一对一的大辞典，他这些话都是积极的，不完美意味着还有某些新的字词、更好更准的字词仍挣扎着要发生；但这里我想说比较小些、比较具体实例的事，纳博科夫用英文和俄文写作，得反复地进出这两组不同的语言文字，分别以两者不一样的途径及其精准方式表述他独特的、可能是同一个的而且总是针尖般尖细的心思。纳博科夫说，英文的确有较多现代、专业、分割小块，如同一对一特殊打造的词汇，在俄文中往往找不到对等的、类似焦点思索的语言和文字，俄文有一种古老的朦胧；但如果要表述某一种状态，某一个完整的情境，或某一整个无法切分的情感时，俄文就显得现成、精确而且丰富。这意味着俄国人熟悉这样的东西，经常性地感受出某种生命处境，一代代人重复想它说它切磋琢磨它，由此，我们会想到这个古老沉郁难以转身的国家，它不可思议的幅员，它的严酷自然生存条件，它的独特宗教，它的历史遭遇、命运和统治方式，还有它冰封的、漫长的、从极北永夜覆盖而来的冬天，这样一代代生活的人们一定有着不同于我们的生命危机，不同的难忍难解心思，不同的相信和怀疑，以及看出去不同的整个世界图像，隔绝生长出某一些很不一样的东西。十九世纪当时，用 E. M. 福斯特的惊叹讲法是，全世界当时最会写小说的人几乎全在这里，漫漫长夜，无法做其他事的时间比我们多不是吗？

这也是我们全部语言、全部文字的小小一部分。

七　不那么担忧电视的钱永祥

在我自己《世间的名字》书里我曾稍稍提到过此事——钱永祥，这位介于我的师长和朋友之间的可敬学者，考问过我，当前台湾民主自由的最大困境我以为是什么，我当时很认真地回答："电视。"

这个答案真的太俚俗了，而且，就连样式都不符合老钱（我们都假装不那么尊敬地喊他老钱）的期待。我知道，老钱所说的"当前"意思比较接近"截至目前"，是一种时间长河式的回望和整理，这样看似没头没脑的大哉问，是站在人类丰厚的历史经历、知识成果、世界各国各地参差不齐实况以及我们台湾自己这跌跌撞撞几十年利钝得失等此一基础之上再次追问的；换句话说，指出"当前"反而是要离开当前、不受困于当前，如澄清人心话说从头，老钱要的本来就不是"一个答案"，而是恢复视野地引出往下的思索和讨论。我们的确常不知不觉受困于眼前的具体问题，以至于做太多策略性的事，看似积极务实，却往往不知不觉地迷路，忘记代价忘记初衷忘记最后那一点必要的坚持，所以当年庄子要打断它，要我们回到原来的桥上，请循其本。

我的二字回答，有点像一九六〇年代时我大哥同班同学考大专联考闹的笑话，事实上他还比我多说一个字——在那个才刚开始、很多人还搞不清楚大专联考是什么的年代，该年作文题目是"从台湾看大陆"，此人信心满满这一定对地写下三个大字："看不

见。”完全正确，但零分。

由于第一时间就被打了零分，遂失去了往下讲话的机会，其实当时我接着要说的，是米兰·昆德拉插入《无知》这部小说的这一番话：

> 公元一九二一年，阿诺德·勋伯格宣称，因为他的贡献，德国音乐将持续在未来的一百年主宰世界。十五年后，他却不得不离开德国，一去不回。二次大战后，他在美国踌躇满志，他始终相信那辉煌的荣光永远不会离弃他的作品。他指责伊戈尔·斯特拉文斯基太过关注同时代的人，而忽略了未来的评判。勋伯格把后世当做他最可靠的同盟。在一封写给托马斯·曼的信里，他语气尖刻的以“两三百年以后”的那个时代作为后盾，他说，到了那时候，时间终将清清楚楚地显现，托马斯·曼和他，究竟谁比较伟大！勋伯格于一九五一年去世。在他死后的二十年里，他的作品受到推崇礼赞，宛如二十世纪最伟大的作品，最杰出的年轻作曲家都尊崇他的作品，以他的门徒自居；但是接下来，他的作品就远离了音乐厅，远离了人们的记忆。现在，到了世纪末，谁还演奏勋伯格的作品？谁还会跟他攀亲引戚？不是的，我可不是要在这里傻乎乎地嘲笑他的自大，然后说他高估自己。绝对不是！勋伯格并没

有高估自己，他高估的是未来。

他是不是在思考上犯了什么错？不是的，他想的都对，只不过他生活的领域，层次太高了。跟他谈天说地的都是德国的大人物，巴赫、歌德、勃拉姆斯、马勒，虽然他们的对话如此睿智，但这些精神层次高高在上的讨论，总带着近视眼，遥望人间那些既无理性又没逻辑的事情：两支大军为了神圣的事业誓死相残；但是把交战双方摆平的，却是一种微小的黑死病菌。

勋伯格倒是意识到了细菌的存在。早在一九三〇年，他就写到："收音机是个敌人，一个冷酷无情的敌人，它所向披靡，任何反抗都是无望的"；它"把音乐塞给我们……不曾问过人们是不是想听，人们是不是有可能领会"，以至于音乐变成单纯的噪音，成为种种噪音里的一种噪音。

收音机是一条小溪流，一切都从这里开始，接着，其他的技术也来了，复制声音、增殖声音、放大声音，小溪流于是变成一条无垠的大河。从前，人们听音乐是因为对音乐的喜爱，今天，音乐则是到处叽叫，在电梯里，在街上，在等候室，在健身房，在塞着随身听的耳朵里，片片段段的摇滚乐、爵士乐、歌剧——重新改写、重新谱写管弦伴奏，截短的、五马分尸的音乐——在空气中飘荡，一切都混杂在一起，人们根本不知道作曲者是谁（变成噪音的音乐是无名的），人们无法分辨音乐始于何处、终于何处（变成噪音的音乐根本不知形式为何物：音乐的浊水，音乐的丧身之处）。

勋伯格知道细菌是怎么回事，他意识到了危险，但他在心底并没有赋予它太多重要性。我刚才说过，他生活在层次非常高的精神领域，他的自豪遮蔽了他，让他没把如此渺小、

如此粗俗、如此可憎、如此可鄙的敌人当回事。惟一够格与他匹敌的伟大竞争者，他卓越的对手，就是斯特拉文斯基。勋伯格在那儿劈刀挥剑，为了争逐未来的恩典，他的对象正是斯特拉文斯基的音乐。

可是未来，那是一条大河啊，音乐的洪水泛滥，上头漂着作曲家的浮尸，杂在残枝败叶之间。一天，勋伯格的尸体在汹涌的波潮里漂荡着，撞上了斯特拉文斯基的尸体，两人在这迟来且可耻的和解之中，继续他们的旅程，漂向虚无（漂向绝对嘈杂的音乐，漂向音乐的虚无之境）。

这番话，老实说，只用来谈勋伯格和音乐是太可惜了，电视难道不是更厉害、更全面致死的一种黑死病菌？——我想指给老钱看的，正是昆德拉这番话，这样一条未来大河，老钱也必定看得到，上头漂满着托克维尔、马克思、小密尔等一堆老钱熟悉的尸体。

从多出来的东西到必需品

在台湾，我们这些还活着的人，是还亲眼看见过电视搬进我们生活里面来的一代人，如同父亲带着上校去看去摸某一块冰的多年之前那个下午。这曾经是一个奢华的、梦一样的、设着拉门得小心翼翼打开的魔法盒子，前面站满迫不及待的人们——这终究是很不一样的生命图像构成，在我们记忆已不常再被翻出来的遥远角落里，我们还是可能偶尔想起一个没有电视存在的世界样貌，电视仍是个异质的、“多出来的”东西；稍晚我们十年左右出生的人便不是这样，那成了本来就放在那里的东西，电视融入了沙发、餐桌、墙壁之中，透明了。

一个没电视的世界 / 一个想都不会去想怎么没电视的世界；或者说，一个“世界一定毁灭过一次”才可能没电视的世界，至少，一定是你比方说发生了山难或莫名其妙被骗到某孤岛上才暂时几天没电视的世界——这不知不觉是两种不尽相同的想事情方式，也会不知不觉指向很不一样的世界期待。

昆德拉在他近日的作品里跟我们讲述一本捷克的小说《爆炸的怪物》——这部我们都没看过的小说是我们不知道的贾洛米尔·约翰此人写的，完成时间早在一九三二年。所谓“爆炸的怪物”指的是当时才出现的马达噪音，尤其是汽车和机车所发出来的那种。书中主人翁恩格贝尔特先生快被这声音逼疯了，为找寻宁静，他只能一直搬家，搬出城市，搬进乡间旅馆，搬到遥远老同事家借住都没用，最后睡在夜行的火车里，“火车那种古老而温和的声音令他这个到处被噪音围剿的人比较能够享受一顿睡眠”。

我当下想着的是我那位同样受苦也同样一直迁居的老朋友蓝博洲，他现在是否也正安睡在某一列异乡的长程火车上？米兰·昆德拉则眼尖地注意到时间，一九三二年，当时，“大概平均每一百个布拉格市民才拥有一辆汽车，或者不是一百，而是一千也说不定。在那时代，噪音现象（马达的噪音）还很罕见，但却是令人惊讶的新奇事。”

稍后，昆德拉又多告诉我们一部小说，仍是一个我们并不知道的奥地利作家阿达尔贝·史迪夫特，他所写的一部我们一样知都不知道的厚厚小说《夏季之后》，一八七五年，讲的正是要整整半世纪以后才被马克斯·韦伯以提前预言方式说出来的，他称之为“理性铁笼”、人类世界无可避免官僚化科层化的此一最沉重无光东西；也当然比卡夫卡噩梦迷宫故事的《城堡》要早。我们说，一八七五年奥地利当时能怎么科层化呢？但依昆德拉描述，书中

主人翁的反应反而比后来的马克斯·韦伯和卡夫卡的K更接近现在的我们，他不反抗或以为这已无可反抗了，以至于连人陷身不醒噩梦的荒谬感都没有，这是确确实实的人生现实，人能调整的只是自己，所以他从那个体系引退下来，回到自己庄园里度完余生，仿佛只是平静跟朋友解释何以退休回家。

“一个社会现象是在它初生之际，而不是在它扩展之际，也就是在它还弱、还不成气候的时候最容易被敏锐察觉。”昆德拉以为这是通则，的确这是一个精巧但常常被忽略的重大通则。但我仍持续想着蓝博洲，一九三二年当时的捷克人恩格贝尔特先生尽管天涯地角地逃命，但他是正常的，也有权气愤，怪物不是他，怪物是追蹑他的马达噪音；今天，噪音还得再加上无所不在的音乐，但要说还有怪物存在，很抱歉只能是蓝博洲自己了，最温和的说法是你病了，某种可悯的精神症状，要不然，大台北市几百万人哪个不好好的谁像你这样？我还想到，要不是蓝博洲几十年来鲜明不退让的左翼反抗光彩及其实际书写成绩，铠甲也似保卫着他，换个人，事情一定更糟，比方你不仅有病，还病得狼狈活该，不必同情遑论尊敬，只是个输家，或就是个过时、自己看着办吧的人。

昆德拉指出来一个门槛，一小块窄窄的时间地带，用我们平常的话来说，正是某物进入到成为“必需品”的转变过程。说稍纵即逝也许夸大了些，但基本上只需一代人时间就完全够了，因为这是他们生来或至少有意识以来就有的，他们生活于其中，他们并没有一个没此事此物的另一个世界可供参照比对，不特别仔细去想的话其实跟天雨天晴天热天冷不是差别太大的东西；也就是说，这不再是某一特殊现象或新创造物了，人不容易再从外部、整个地看它想它，而是平淡无奇且一望无际的现实如此，这变成人的新生命处境、新的生活前提，人配合着它，重新安排自己的

生活，就像今天的住家房屋自自然然地会有电视放置的位置、有其电路配线一样，也就是昆德拉所说“人重塑了自己”。谁说天雨天晴天冷天热都很舒服、不必忍受、不侵害我们呢？二〇一二年冬这波疑似小冰河期到来的寒流冻结半个地球，光是日本这个现代化生活配备完整的国家几天内就冷死六十个人，但我们并没看到哪里掀起来反对抗议批判的声浪（向着上帝吗？），人们最多咒骂两声赶快调整自己的生活作息，如此而已。

当某物跨过了此一门槛，融入我们生活之中，我们宣称它是生活必需品同时，也就放弃了对此物完整思索的可能，那个没有此物的世界被留在门槛之前，化为某个人的甜蜜记忆，化为田园诗——曾经，电视还有机会作为“一个”整体问题来想，仿佛还来得及考虑要不要接受它或拒斥它，人还有选择余地也似的；但今天，我们谈的已不真是电视这东西了，而是这两天的某节目、某主持人某记者、某个男男女女仍互扇耳光的荒唐剧情云云。再严厉、再恨电视入骨的批判，其浪头都自动止于此一门槛如无可逾越的堤岸，再没有“没电视的世界”此一选项，最多只剩“你自己可以不要看电视”，这是新世界的地平线。

就像快一百年前的《爆炸的怪物》、快一百五十年前的《夏季之后》、勋伯格早早对收音机的危险意识一样，事实上，我们还可想起半世纪前才有电视时，日本人所说“这是个把整整一亿人（当时日本总人口数）变成白痴的东西”，这些察知也只能跟着留在原地，留在上一代人那个驻足不前的古老时间里。你大可以一直重复说它，因为此一察知并未被解答，更没因遭驳斥而消灭，事实上，它往往还是最精准最正确的如神谕如咒诅，日后的现实进展每一天每一地都在证实它，但这会怎样？

小密尔告诉我们（他已比古老真理信仰年代、相信善会得胜

的人世故地退后一步了），说真理会被击败甚至会被彻底歼灭，但真理有个美丽的顽强特质，那就是它总会再被说出来，也许相隔一段时日在另一个地方由另一个或另一些人，如此一次一次直到它获胜实现或至少站稳脚跟为止。我非常非常喜爱小密尔这段话，但愿他说的完全对，但他是否也是个高估未来的人呢？小密尔显然没意识到此一门槛的确确实实存在，这切开了时间，分隔成两个不同思维方式暨其语言的世界，重复讲一百遍的同一句话也许会成为真理（据说连谎言都能不是吗），但只能是一种扰人的、过时的、毫无力量毫无火花的真理，其中最致命的是“过时”，我们这个时代最凶残的莫须有处决罪名，借自从不必交代道理的流行时尚业，于是，它再找不到反驳它的人，建立不起讨论，话语一去不返，遂也跟你说天气会冷热阴晴一样，完全正确可也完全无聊；睿智的洞见转而成为个人顽固陈旧的抗拒，说话的人只感觉自己是个“倒行逆施的人”（博尔赫斯的用语），要继续再讲第一百零一次需要非常非常特别的人格和脸皮，所以相隔百年昆德拉说了和小密尔非常不一样的话，非常沮丧：“但是一年过了一年，这种批评在现实的对照下显得落伍到可笑的地步，以至于一提起它，人们还会觉得难为情。我们必须提到另外一项通则：如果现实一再重复却没有人难为情，那么思想在面对不断重复的现实时终会沉默下来。”

所以这个门槛也是个遗忘的门槛，时间一闪即逝，某一扇门才打开旋即永久阖上，也许人类某一部分的认识其真相就是如此，也许某些事物我们注定就不会知道得更多，也许人的认识之路有一面提早会撞上的右墙，不取决于心智能力的极限，而是人身人心的承受能耐，这使得人的某些认识永远不可能是现实的、公众的，只有单独的人心能装住它，它前行到一定距离就得和世界以

及人群告别。

“就像一个诗人，写着他最伟大的诗篇，使用的却是某种特别的墨水，写下的字迹瞬间消失无踪。”

知道的人愈多，并不自动累积成觉醒，更常出现的其实是厌烦。如当代某社会学者讲的，厌烦这一心绪，可能是当代社会观察、文化观察一个非常决定性却一直被低估的因素，这种否定并没积极性，而且比单纯的无聊没行动力没主张，厌烦只是一种放弃可能、不累积力气和想象的无聊。厌烦只排斥不决定。

艾柯所说的全新现象和统治形式

当我们说，电视是微小细菌般地、偷偷摸摸进入到世界，并非我们忘记了童年的兴奋之情，而是勋伯格那样“在心底并没有赋予它太多重要性”，我们不知道它日后会长成这个样子，洛克、托克维尔的思维没有它这是当然，但我们看，以赛亚·伯林、雷蒙·阿隆的讨论里也仍然没有它是吧。

这是因为电视进入到人类世界，最初是被视为偏向享乐的东西，比诸真正的新闻传媒，或某种社会基本知识载体，乃至于每日每时形塑人行为、思维的东西，电视毋宁更接近电影，一种送到家来的、更粗陋更别太计较、去除掉创造性和任何进一步企图的电影，彼时人们相信而且要求的仍是书籍，然后是杂志报纸。电视从这样一扇小门闪进来，使用的是人休闲的时间，有别于人做正经事的时间，正确的时间排序在后，这样的意识一直到今天还没完全消退。也因此，电视收视时间的持续拉长并移往优先，仍是偷偷摸摸的，人自知是自己抵不住诱惑（你可以不伸手去拿遥控器，没人逼你），坐电视机前人总挥不去某种堕落感负疚感。

享乐的东西容易被随口指责，但却也因此可以躲掉不少真正严格且咬住不放的思省批判。作为同时是一种新闻传媒乃至于社会基本知识载体（它当然是），一直以来，人们总较宽容地看待电视，不会升高到对待报纸杂志那样的专业检讨水平；另一方面是，制作电视新闻乃至于知识性节目的工作者（在台湾，我们很容易识得一堆这样的人），他们往往没有专业新闻工作者、知识工作者的完整身份自觉（本来有的也被要求得放弃），他们属于电视，这意味着他们并不继承也不想接手此一专业工作的完整内容、规范和责任，相对于报纸杂志，电视是“另一种东西”，也仍然是一种“新东西”（就传媒意义而言。这里，另一个通则是，当某人再三使用“新”这个字，通常代表他想豁免于一切根本规范和责任，拒绝被检验），偶尔批评的火势才要冒起来，就可以用“我们做的是电视”来瞬间浇熄它。事实上，由于电视频道的开放特许和控制问题，人们对电视新闻及其相关节目的疑虑，一直以来聚焦在它作为当权者宣传、操控、社会洗脑的工具云云这一点上，人们往往宁可要电视不严肃，更粗鄙更可笑更耳光打来打去都无妨，来对抗来破坏那种令人呼吸都困难的虚假神圣，这包含在伟大的民主前进之路上，新一代的马克思学者还不断赋予此事更深刻的历史意义。而且，至少我们还有报纸杂志不是吗？

但“我们有报纸杂志”这句有恃无恐的话恐怕不好再说了，今天，现实早已不是如此（在台湾），或至少消长大势已相当明确且持续推进之中（世界各地）——报纸杂志是衰退最快的东西。我倒从不认为报纸会很快被消灭（杂志还危险些），事情一时还没这么糟，我说的是主客易位已完成，报纸不再雄踞公共传媒中心，如今已换成了电视。量变背后的质变是，过去公共传媒的游戏规则依据的是报纸，电视只是报纸的烟花；但今天，我们对公共讯

息的选择、掌握和述说（何事重要、怎么报道、话说到什么地步云云），摄影机已全面取代了笔（从而，眼睛也取代了脑子）。怎么样都止不住下跌如狂泻的报纸，尽管心不甘情不愿，也不得不一步一步、一块版一块版修改自己，朝电视化的方向演化，顺应新的游戏规则来玩，这原是它最看不起的东西，旧日的报纸工作者也成为当代最爱酸楚回忆、最自怜自伤的一群人。今天，愈像电视的报纸看来销路愈好，因此我们这样落井下石地来讲起码在台湾并不夸张，报纸，愈来愈像是电视的智库数据库，电视的苦力，电视节目的前置作业。我自己便亲眼看过很多次，著名的电视政论节目主持人们评论者们（复数，不止一个），什么其他准备都不必，只在现场节目播出前顶多半小时，靠一份当天晚报和一支红笔圈点画线就够了。这样谈民主进程、说天下大事，过去只可能在家里餐桌上发生，而且通常会被辛苦做饭的老婆厉声制止，专心吃饭，别顾着讲话，会影响消化。

其他领域的人倒也还好，哲学物理学数学云云，他们本来就不在这里头；就算是较贴近一般人、贴近现实世界的文学，我们知道，文学撤离公共媒体久矣，很早就学会不依赖不存奢望，事实上，比较令人害怕的反而是电视忽然在某个不方便收看的时段好心挤出半小时来谈书说文学，胡言乱语远比不说糟糕。说到底，文学的基本工作单位是个人，从发想、实践到完成，更多时候它是背向世界的，尤其还非得从集体、从群众、从一般性的流俗成见那里挣脱出来不可。一个书写者当然对外头世界、对读他书的人有所期待，但不是以这种集体形式规格、这种集体性语言，所以博尔赫斯对满座听他谈诗谈文学的人说，我不是跟“你们”说话，我是在跟“你”说话，我们是一对一的，我们都是完整独立的个人来到这里，“人群并不存在”“人群只是幻觉”；加西亚·马

尔克斯调侃自己《百年孤独》一书“卖得跟香肠一样”，这不是矫情，一个够好够认真的书写者对此都该紧张该有所警惕，要不是这个世界有太多的误解（否则对一部小说的需求怎么会相似于对香肠的需求？），那就一定是自己做错了什么事（是否我把一部小说写成了一截香肠？）。因此，从报纸杂志到电视，文学只是更不存奢望罢了，如同暮色降临笼罩下来，人糟糕的话语连同糟糕的话语接收方式（这当然是双向的）果不其然持续扩大，并一步一步取得难以撼动的正当性。

但谈政治尤其谈民主的人不能这样，如今，我们可以说民主就是通过电视进行的（稍稍用点预知和想象能力），“这是一条大河啊”，不是说电视改变了民主实践的哪一点哪一面，这是新的生态，牵动了整体，要求全面的调整和适应，比方（这极可能是钱永祥最掩耳不愿闻的），几百年来那些伟大的民主论述者，有谁稍微认真讨论过人的容貌身材衣装之于民主实践的沉重影响呢？——我们说，再来的民主思索和讨论，若不严格地、时时处处意识着电视的如此存在及其限制，必定是不切实际的；这也提醒我们，再重读过去几世纪的相关伟大著作，一样得时时处处加入电视这一要素，梦想和现实的界线由此重划，未来大河般有新的流向及其限定，有些事可能永远不会发生，有些远景因此就是乌托邦了。

把电视看成某种会被汰换、会消失的东西因此只要忍受无需调整，这可能太乐观也太高估未来了——昆德拉写勋伯格这段文字时，人们（除了开车时）已大致不再使用收音机，起码他人在的法国必定如是，他说的当然不是收音机这一工具形式，而是由收音机开启的这一条未来大河（“一切都从这里开始”），有点像《星球大战》第一集导师欧比旺被光能剑击中时所说的，具体形

式的消失和转换，只会让我更强大更轻灵更无所不在，哪里都有我；我们今天再难得看到收音机了，但音乐的噪音更大更如影随形，我们每天所在的现实不是这样子了吗？最近台湾译出了安贝托·艾柯的新书《倒退的年代》，是他二〇〇〇年到二〇〇五年新世纪开始的政论文章和演讲集，内容如他自己说正是“政治与大众传媒”，其核心正是电视，艾柯不啰唆从序言的第一页开始，扑过去也似的直接谈的就是电视的进入及其演化，从“那个巨大笨重、霸占房间的盒子”，一路谈到付费电视和因特网为止，艾柯的下手很重，他由此说“人类的步履是倒着走的”，“本书的文章将会突显向后倒退这个主题。总而言之，其数量多到可以名正言顺以它来作为书名。反过来讲，至少在意大利也出现了某种新东西：建立在大众传媒民粹主义上的统治形式，因为私人企业的利益而使这种统治形式能绵延下去，这是欧洲舞台上前所未见的经验，而且在技术层面上要比第三世界的各种民粹主义更上轨道更有效率。/这本书里的几篇文章便是以上述现象作为主题，那是我在面对这个全新现象浮现时，心里所感受到的不安和愤慨（至少反映出我将这些文字交付出版商时的心境），而且这个全新现象完全没有阻挡它的东西。”

艾柯还强调，“我毫不迟疑便选用‘统治’一词。”

艾柯的话包含着预言，白话来说是，即便当下情况没严重到如意大利（或我们台湾，两个莫名其妙在此事领先全世界的地区），没十七年来有个叫贝卢斯科尼的精明蠢蛋既是媒体超级大亨又是国家总理两头怪物，整个世界迟早都会是这样子，“完全没有阻挡它的东西”。

是的，时间一闪即逝，我们可能已永远失去了把电视逐出这个世界的机会了（或仔细想想，我们真有过这机会吗？），只能死

心跟它相处下去。你少看电视（如钱永祥）甚至家里没电视（如小说家舞鹤）说真的都不大有用，它已不只是那个“在黑暗中发出幽惨光芒”的笨重盒子了，它是一种统治形式，一个世界；革命呢？打烂掉整个世界让一切重来，但为消灭电视发动一场全球革命？这听起来很神经，像是说为消灭微波炉洗衣机进行流血革命——热爱民主的人其实不必太哀怨，从一道小溪到一条大河，从一个科技盒子到成为一整个巨大世界，这个演化其实包含在人类几世纪以来壮阔的民主浪潮之中，是民主实现的一部分，它的根蜿蜒但牢牢扎于民主的根本思维里，尤其是托克维尔以为是民主思维真正核心、民主发动机的普遍平等原则（托克维尔一样说这是“不可阻挡的”，只是比艾柯早说二百年）；换句话说，尽管始料未及（说是始料未及，就没要怪罪谁也无从怪罪），但真的不能再把问题只丢给电子业、传播学者乃至于影剧记者了，这是民主思维释放出来的并一路伴随相互渗透，也正因为如此才这么难缠。

贝卢斯科尼，从一九九三年就开始出任意大利总理直到二〇一一年，超过十七年时间，其间下台过两次但皆顺利重来。我们说，一个老牌的、成熟的民主国家选出贝卢斯科尼这样的人为总理（在此同时美国也选出小布什、法国也有萨科齐、日本则已达满街找人谁都可当几天首相的地步……），这或许还可说是民主政治的一时走眼失误，但超过十七年，而且还两次逐出又回来，这就一定触碰到某些更深沉的东西了，该稍微郑重其事再来想民主了不是吗？

艾柯把网路放入这道电视大河之中，以为是其演化的又一阶段或说更强大形式，但也有比较乐观、比较存留希望的人不作此想，他们寄望寄情寄梦网路，愿意暂时不多声张其失序、狂乱、浅薄、嗜血等一堆问题，赌它是人类目前所可能拥有乃至于终极

性的解放东西（带着某种负责任的不安和孤寂之感）。这尚未完全揭明，且让我们稍稍保持耐心，不必很久自会有答案，我们已身在一个运转速度不断加快的世界。

相较于电视，网路也许是新的，但说真的，截至目前网路这一场，我们又何其眼熟，而且感觉何其简单、古老乃至于原始——这其实是某种初始状态、某个初始阶段，我们在人类历史的各个角落不断可找到它，比方某个新事物始生未明、未驯服的曙光时刻，或社会崩解开来秩序不再“那时没有王，人人任意而行”的特殊时日，乃至于就是某个广场，某处街头，某一个狂欢的球场或演唱会现场云云；我们也已有足够的了解，有丰硕的、远远超过于此的经验和讨论（光是探讨群众现象的精彩书籍就有多少），这（暂时）是个平坦、同质、遂一眼可看到其尽头的东西，包括它全部的美好和黝黯，包括它简单直接如原始生物本能的强劲力量，包括它能做的和不能做的。只除了人在其中、人赋予它模糊的或深不可测的梦想。无政府是个非常非常迷人的东西，如人的某种亘古乡愁，尤其当我们身在一个层层叠叠、太多规矩太多限制的寸步难行世界时，是的，当大人太累了，我们想回归童年、回转成小孩的样式，狂暴破毁倒退，但本质却是一首抒情诗。

然而，这也就不是一个稳定的、可一直驻留的状态（我们或会想起《浮士德》，这马上就是魔鬼梅菲斯特现身的时候了），往下，要不春花朝露一场，要不就得（被）整理编组起来，好正式进入世界——更可能的是，能够整理编组起来的在这边，春花朝露的在另一边或我管你在哪一边，同时分头进行，统合和淘汰这也是我们最熟悉的下一阶段事物进展标准作业，资本主义市场机制接手，或直接讲吧，全球寥寥可数那五六家犹待一决胜负、谁取得统治权的超级大企业接手。

由此，我们便看出电视的“进步”，看出来何以到二十一世纪今天艾柯仍说它是“某种新东西”，是某一“全新现象”，艾柯指的当然不是科技层面的再进展再突破，而是电视和现实世界尤其资本主义（“私人企业的利益”）精巧无比的结合，乃至于更深一层的，和人们普遍心理暨其行为（该不该屈服地就称之为“人性”呢？）的美妙结合。

台湾的电视进展再实际不过地、数字性地告诉我们，三家电视台（尤其系由官方直接控制，多一层不民主的难忍色泽）太少，但一百多台又真的太多了，用不着，遑论无限大。确切的数字也许难以断言，但二十到三十应该就够了，就够让绝大多数人满意且不造成困扰，同时把剩余的、数量不足不达一定规模的需求连同其不满反抗推至边缘、推到构不成任何威胁的自生自灭角落里去；更重要的是电视遥控器，这个每天被使用最频繁、找不到它很难生活的东西（台湾的统计调查，每家每天平均按超过一万次是吧），可能是当代人自由选择的最精妙象征物，它代表一种平衡，在自由和明确之间，在自主和被动之间，还透露出人愿意为自由选择所付出的基本代价，其用力程度大小、方式及其内容。如今如果一根大拇指就能完成，人干嘛要用全部身体、用头颅和满腔热血呢？

我的看法，纯粹是我自己的看法而且还真心希望是错的，网路的整理编组统一作业（已展开了，所谓的“云端”不就是打造中心、打造惟一主神吗？），最可能是依循电视的原则及其基本模式——而且，由于有资格争逐的不是国家而是企业，绕从实用性的市场之路，往后多样多元多种的逐步剥除消失，甚至不会引发我们民主思维这一块的警觉；就算有所警觉（某些想太多的个人）也无从说起，这更进一步成为昆德拉所说“层次太高”的东西。

云端还在云氛雾气之中，但对网路心怀解放希望的人，iPad的出现和席卷世界可能是一个极不祥的具体征象，至少有挨了一棒的痛苦感觉，这个低阶的、什么都止于一般性而且真的只需两根手指头的东西，宣告了我们的诸多辽远希望多么脆弱、不实际不是吗？人们要的真的不多也容易被换取。iPad所揭示的新世界图像，我们稍微认真来看来想，和我们熟悉的电视世界图像，多么类似又多像是它的延续。

每次三分钟的世界

整个世界是否如艾柯所言的倒退，这我们可以保留；我自己比较关心的是，究竟有什么东西退回去了，像浪潮那样打上来、触到了又退回去。而浪潮只是整片大海里极小一部分海水不是吗？——近几年来，这一浪潮图像对我个人非常重要非常有益，我愈来愈常用它来想事情尤其事后的一一检视，它不断提醒我个人和群体的森严界线，乃至于人种种合理、辽远、精细可能（说无限可能就太夸大了也不是真的）和窄迫可实现世界的森严界线，哪些认识仅止于个人，哪些思维就是没办法化为常识拉不动世界，哪些话语无法转化回来或说只能是其中哪一小小部分，哪些事确实发生了但只能当它是一夕的花开，哪些东西人获取了、已握在手中了但就是无法保有无力传递，哪些具体坚实的存在，其实只能在此界线之外，穿越过它，就变形了虚幻了遗忘了，凡此种种。莱布尼茨说我们眼前的世界可能是可实现世界的最好样式，是否就是这个意思？否则他如何可能这么镇定（这的确有助于镇静人心，因为不侥幸不失望），把自己一辈子最精彩的发现和厚厚一堆著述（已经都写出来了）锁进抽屉里，至死都不拿出来，不放它

们穿越这条界线？

我还是想回头来讲文字和语言，这是我比较熟的东西，我很确定这部分是倒退的，满核心部分的倒退，影响可能比一般以为的要大——原来，它前进的路是这样子的，从图像到语言再到文字。文字尤其来得极晚而且不必然，它只占几百万年末端的最后五千年左右，这也显示出文字于人的不自然不亲切，距离人的生物构成、人的原始本能较远，某种意义而言是“身外物”，人本来可以不必靠它存活。

大约六七年前或更早些，当时民主在台湾是一个激烈迫切而且掀动社会所有人的大议题，每个人都感觉自己有所义务，像应该先放下手中工作去当兵去上战场一样，不像今天这么令人厌倦。钱永祥上过好几次电视谈话节目，连我都不幸去过两回，我相信我们不再去的理由差不多——因为我们不称职，表现并不好，让人家节目冷场，总回答不出主持人想要的话语，尤其配合不了那股快速的激情（还一直徒劳地想拆解它冷却它）云云。制作单位想必也很快发觉此事，两边一起喊停。

但我想，如果你无法让钱永祥谈小密尔、谈霍布斯、谈马克思、谈以赛亚·伯林，也不回头问他希腊城邦，问他这几百年人类的各式各样民主实践经历及其结果，至少问他清末民初、问冷战那些年、问殷海光雷震等等，都不可能，那你找老钱干什么？或干脆说，老钱究竟和其他人有什么不同？我的意思是，这样一个人之所以如此特别，正在于他所拥有这一大个睿智丰饶的世界，一个惟有通过文字的记述、反省、讨论、探索和发现才得以获取、才沉厚堆叠起来的世界，否则我们看到的只是个温文、头发少了些且动辄迟疑沉吟（他总努力地想，给他三分钟的时间该讲些什么，结果时间都耗在删除和选择上）的长者而已；话说回来，切

断和这一睿智丰饶世界的联系，民主还剩多少？通常只剩一些激情，剩一些本能性的冲动，剩一些最基本的常识和反反复复原地打转的话语，民主成为滥用多数、如博尔赫斯所说“滥用投票箱”的遍在游戏。这是我们这些年在台湾亲眼所见的，不借助文字来攀爬，民主很难逃离落底的民粹陷阱，它会一直停留在伊始阶段一再重来，而且把社会其他方面的已有进展拉回去，以至于我们居然只能寄期望、寄民主的升等于厌烦，靠厌烦来挡下激情和冲动，把世界虚无化以取得平靖。

博尔赫斯谈史家吉本和他的《罗马帝国衰亡史》时说：“他并不特别推崇煽动的激情，以为这会摒弃更加必要的理解和宽容。”这本来是两句我最想用来形容钱永祥其人的话，但我发现，这可能也是某种文字效果，文字是远比语言大块而且湿冷的木头，又距离我们内心的火花稍远，不容易瞬间点燃起来，这处隙缝，给了我们回身的余地，可以再多看一下想一下设身处地一下；人类过往这最后五千年，如此不同于之前的太古悠悠岁月，多出来数不清的可能，多出来太多非生物性的东西，让人逐步走出原始蒙昧，其实都跟这个隙缝的出现、人五千年来一次次地多看多想多设身处地的迟疑有关。

你知我知，或说你我都读过昆德拉这段著名的话，惟每次再看仍如此让人动容，我们或可大胆把话中的“小说”改换为“文字”——“每一部小说都对读者说：‘事情比你想象的复杂。’这是小说的永恒真理，但是在简单快速响应的喧哗之中，这样的真理越来越少让人听见了，喧哗之声先问题而行，并且拒斥了问题。”

电视播放的时间冗长、反复，台湾上百个频道几乎都是二十四小时不收的，但总是简单快速反应的喧哗。图像地来说，如此巨量的时间，只是由很多个不相交驳化合的各三分钟所组成，

是的，很像霍布斯《利维坦》一书那个充满喻义的著名封面图，一个怪物般巨大无朋的东西，仔细看，是由一个一个原子般的小小人像拼凑叠合起来的。

三分钟，是讲话而不是书写的时间单位，真正能够使用的仅止于语言，文字进不来也帮不上忙；三分钟的世界，其实是一个不会有文字的世界。而没有文字作为厚实背景及其内容材料的语言，很快问题就走到了尽头，询问不下去，遑论讨论。但电视时间又这么长怎么办好呢？那就剩表演了，问题进一步被拒斥被消灭被压扁成为舞台，天下之大，举凡政治、科学、经济、法律、环保、考古云云，尽付表演艺人，常常还是同一个表演艺人。

我们很严肃地、绝不带任何讥诮地来建议，至少我们的政治相关科系，是否该不逃避地增加表演必修课程，并且把容貌和身材列为招生要件？——这样，我们起码还能部分地保护，我们未来的领袖、我们的政治领导人仍有政治专业的可能，让政治作为一种志业这句话仍有部分可能。

不产自语言·是产自文字

让我们稍稍认真地再来看文字和语言，尤其文字复归殒没、回到语言，有可能发生什么事——先说，这需要超过三分钟的时间，而且难免沉闷、拖沓、臃肿，当然，我尽力避免如此。

语言直系人心人身，灵动生猛，但随风而逝如感官，说这句不容易记得才三句之前的话语（说者听者皆然，“刚刚我们讲到哪里——”），又无法回头翻阅，“由于总是被实景实物左右，我们不去注意如何表达或如何清楚地加以解释”（圣西门语），比较合适在实体世界随机穿梭纵跳，横向拉开旁及其他，大量产出我们对

眼前世界概括的、初级的、零散的、一般而言不踩深两三步的描述和思索（遂也很快会说完、会耗尽世界），难以编纂难以建构记忆来垂直传递。也因此，语言遂有一再重返生命第一现场的倾向，一次一次从头发现、描述和思索，一代一代人重来，人的生物性限制（尤其是死亡）于是成为人认识世界的右墙，很难逾越——基本上，在人类发明出文字之前的漫长几百万年时间大致就是这样，并非万古真如长夜，并不是那几百万年的人比较笨、无感或不思不想（这是错觉），更不会是人的生物构造忽然在距今五千年左右起了什么戏剧性变化，而是因为并没有文字，认识成果难能留住随人消亡，尽头来得早，一代代人都从起跑点开始，一样前行到一定距离，也一样差不多就是该死的时候了。

文字并非单纯的记录语言工具，或者说，一开始可能打算是，或人理所当然地以为是，但语言可以因此“固化”处理，砖石一样大量存放而且堆叠（堆叠比单纯的存放有趣、有变化），记忆可以随时翻阅查询，这便是多出来的东西、未曾有过的新东西了，成为接下来全新的演化条件，带进来前所未有的可能性。苏格拉底（或其实是柏拉图）早早敏锐察觉出来文字和语言这两者非从属、不全然重叠包含的这一部分，尤其清楚指出文字脱离生命现场的此一倾向，他感觉这里有危险（也许危险之感正来自不确知、不晓得会走去哪里，但柏拉图还是用文字把这个担忧留存下来），但并未赋予此一强大记忆新能力足够的重视，特别是未来的开拓力量这部分。今天我们已知道了，记忆的大量保存堆叠并非如苏格拉底所忧心把我们僵直地困在某一个已消逝、已事过境迁的时间里，丧失掉与时俱进、持续盯住流变不居世界的必要注意力和灵动微调能力；可能恰恰好相反，文字脱离生命第一现场，从另一面来说正是，文字“不必”屡屡回转生命第一现场，不必一再

重复做人之前做过的事，经验可直接嫁接（当然，如苏格拉底担忧的，会有所流失，更会走样），后来的人可直接从前人力竭停止处开始，这样的新演化从此是拉马克式的而不再是达尔文式的（即后天的学习经验成果可“遗传”），或如达尔文忠诚信徒古尔德说的，达尔文式的生物演化当然仍在进行，只是太缓慢太细微而不重要了，未来会豁然打开，会加速，文字带来的真正危险不是僵固，反倒是变动，一种不再有生物性机能时时伴随、一种往往全无经验拉扯校正规限的变动。

也就是说，文字看似乖顺担任语言记录忠仆同时，它远比语言强太多、多太多的记忆禀赋，让文字悄悄生出“异心”，很快便使它得以触及某一些语言难能企及或碰触到但难以占领难以确实周全理解如海潮退去之地；一部分文字伸头出去，不必再通过语言的前导自己直接面对世界——这一道无声的、潜行的新认识演化之路，可能从人的思维改变启始。人的思考原是语言性的，或至少相类于语言，同样源自、严格受限于人的生物构成，也一样会不断被当下世界的丰硕实物所诱引所破坏。专注力的长时间持续自古以来都是最困难的事之一，所以孔子始终不放心也不鼓励沉思，不以为这是人学习、亦即认识展开的好方式，他诉诸自身经验地说一整天的沉思成果甚至还不如几分钟的实际学习操持。人心如野马、如奔腾流窜的无岸之河，或如《西游记》所说“心猿”这样一只很难驯服、总一记筋斗云就十万八千里远的野猴子（更有趣的是，硬要驯服它的紧箍咒代价是剧烈难忍的头痛不是吗？）。人的闭目沉思，更多时候是“减法”的，是自我疗愈性质的，为的毋宁是整理心情稳住自己，而非多学多能，当然，也常常真的就打盹收场。

我女儿谢海盟提醒我（我问她好确认筋斗云的飞行距离），

十万八千里正正好就是唐僧取经的步行里程数，这应该不是巧合。意思是，故意让千山万水、满是妖物阻拦的取经作业只等于孙猴子的一记纵跳，毋宁是凸显两者有趣的不同和无法替代，否则唐僧的旅行在抵达五行山、揭开封印那一刹那就梦一场般完成了；唐僧骑乘的不是“心猿”而是“意马”，那只由小白龙幻化、一步一步走、代表日复一日坚实意志的劳役马。这个再明白不过（明白得有点尴尬）的隐喻，今天背包旅行、每一处都走到看到吃到还拍到的年轻人应该都懂。

思维的决定性改变为何？我以为就是书写，文字开始直接面对世界，不必语言作为中介了。文字筑成的河岸，文字竖起的航标，思维从此有了焦点、约束、路径和方向，过去只有心思最沉静、意志力最安定的人，或某些怪病比方自闭的人亚斯伯格症的人，才堪堪拥有的长时间思考能耐，从此变得简单，靠文字、靠手中一支笔如杖策，一般人都不难做到了——这同时也是我个人这十几年来确确实实的、且愈来愈清楚不疑的经验，书写不是想完了才开始写，不是记录、兑现思考的结果；书写就是思考本身，就是思考完整的步步为营过程，就是思考的最精纯样式。如果说，一篇文字耗时一个月两个月，一本书得三年四年才写完，这意味着，你的思考不再只持续三分钟了，而是绵密地、集束地穿透过年月星期，你甚至不怕被生活琐事、被有限度的噪音、被吃饭睡觉和突如其来的梦境给打断，每一天早晨你都能重返它、再接续起它；不担心三句话前自己讲了什么，三千句话前的都能找回来，不就翻到那一页、那张稿纸吗？海明威告诉我们，最好每天写到明天要如何接下去写“心里有数时”停笔，然后就可以放心去喝酒、寻欢或寻仇找人比拳头，想想这么浮夸没定性的人都能，这世界不能的人其实就不太多了。

京都大原的美丽三千院（小说家林俊颖最喜欢的寺庙之一）后头有一道瀑布，名为“音无の泷”，相传是因为瀑布水声哗哗不绝，打扰了寺里某大禅师冥思悟道，遂带着诅咒命了此名，要它自己知趣闭嘴做个没声音的瀑布。这对我这样一个在咖啡馆里写、没修没为、时时曝露在城市千百种噪音之中（最吵的是“女性家长”）的人简直不可思议，不是鸟鸣山更幽吗？不是说旗不动风不动只有你自己心动吗？水声是多好求之不可得的声音，咱们要不要换一下？这不是牵拖会是什么？我也是这样才发现，原来文字书写不仅可以让你离开生命第一现场、不受实景实物实声左右，更好的是，你因此“敢于”随时折返生命现场，重新接纳实景实物实声，校正自己，微调自己，好恢复完整的感受，让所思所想有机会保持在人间，不必一开始就悲壮地二选一，不必封闭自己其他感官，不必把自己判刑般关入黑压压的个室或甚至蒙住耳朵刺瞎双眼。文字是联通自我和外头世界的一扇任意门，随时可开可关，让人放心。离开生命现场太久的沉思其实是有没顶风险的，人容易变得狭隘，变得顽固不通人气，变得，呃，有点神经病，更糟糕是变残忍（因为生命丧失了实体之感，成为某种抽象的东西，或名称性的东西），《圣经·旧约》那一堆独居几十年的旷野先知，他们的狂乱和无视人命牺牲大约就是这么发生的。

文字，以记录语言为始，转而自己面对世界，此事日后在人类历史又重演了一回，至少在欧陆很清楚是这样子，这回可让我们看更仔细些——一如博尔赫斯提醒我们的，诗本来是歌；我们何妨也说，现代小说原来也（打算）是话语，是更多无法顺利编织成诗歌、第一波文字形式无法捕捉记录、只跟一时一地生命现场紧紧黏贴并随之变动流失如在地新鲜蔬果的话语。我们所说欧陆领头的“散文化”，便是人们（再次）意识到这些诗歌运送不出

来话语的价值，要文字再努力一次。

现代小说之醒目不同于诗歌，一开始，便在于文字的全面话语化，而且不只书写者一人讲话——巴赫金所说的杂语性，便在于小说对话语原原本本地、尽可能不加裁切地保留，包括每一个不同讲话的人（诗统一转换成单一说话主体，即诗人自己），包括其原始完整语句（小说使用断开的、独立的对话交谈样式，还佐以符号分隔），还试图一并存留其原音语调（于是使用了一堆只模仿声音的所谓虚字如重新牙牙学语，最骇人的例证可能是中国民初胡适之一干书写者，他们有点弄错了，模仿起青春期少女来）、其表情手势和身姿（皆视为完整话语的一部分）、其话语速度（文字仿真其疾徐、停顿、转折、纵跳云云，甚至还模拟口吃）乃至于重现话语当时的确切情境（时间、地点、光影氛围，还有听话者谁）等等。现代小说一开始的强烈写实要求，其实并非一个突如其来的独立美学主张，不是某一人某一派，这包含于人认识世界的延续之中，是文字的一个阶段性、特殊性的全面工作，文字“暂时”放弃自身的独立性及其思考，重新回去当语言的忠仆，先不忙着胡思乱想地把所有听见的声音（连同第一感的视觉印象，即图像，比语言更原初的东西）尽可能记录下来再说。是的，某种意义而言，这就是日后人类学者的田野工作，如朱天心在她《想我眷村的兄弟们》和《古都》书写所重新意识到并明言指出的，差别只在于现代小说的田野工作就展开于自身的社会之中，由近及远，所以提前几百年开始，并且以更绵密更拆解也更肆无忌惮的多样方式工作，毕竟小说家面对的是远较复杂也更处处危险的认识对象，遂也更难提出一般的、普遍的、有序的结语。如果由我来说，我会讲现代小说正是日后人类学的先驱，还先于人类学前身的社会学，就人和其认识对象（眼前新世界）的基本

主客关系、意识及其延续性而言是一致的，尽管这么说对人类学者似乎有一点点冒犯。

人类学者的工作当然不仅止于听写记录，这只是期待完整认识展开的某一初步搜集工作，小说也一样。加西亚·马尔克斯不爱写对话，朱天心也一直是，宁可把对话解开来置于叙述之中，把话语重新融入文字里；加西亚·马尔克斯的说法是："因为西班牙语的对话总显得虚假造作。我一直认为，西班牙语的口头对话和书面对话有着很大的区别。在现实生活中，西班牙语是优美生动的，但写进小说就不一定了，所以，我很少写口语。"

但这极可能不仅仅是西班牙语的特殊问题，而正是语言和文字的必然分离，是所有语言共有的且很快会撞上冲不过去的极限问题。这里，我们只谈一点，那就是几乎所有小说书写者早晚会碰到的，有些必要的话，内容深奥一点的、情感绵密一点的、感受微妙一点的，如何能再化为口语说出来？该安排由什么样的人来说？如何让书中人物合宜地、合理地、不显得神经病发作或神灵附体地顺利说出口？于是，我们会一再看到某种神奇的小说，包括日本大气球村上春树在内，书中随处是智者哲人，流浪汉、十五岁翘家女孩、大楼警卫、小山镇客运司机、路旁老农妇、酒吧夜班酒保女侍乃至于深夜依约造访的应召女，每个都谈人生，还满口尼采、康德和黑格尔，都能跟你进一步讨论马克思商品拜物教和德里达符号漂流问题，必要时，就连楼顶被人弃养的一身伤疤黑猫都能说量子力学黑体辐射，或更简单，做梦，指定梦出一个什么都知道又肯说（上帝有时不太肯说）的人——

《战争与和平》，书中皮埃尔、安德烈公爵乃至于美丽的娜塔莎等等，都是知识程度高一般人一截、有想事情习惯且身处一个时时处处逼人想事情历史时刻的人，书写者托尔斯泰又是小说史上技

艺最佳那寥寥可数一层的巨匠人物，但在《战争与和平》书里，这些话由托尔斯泰自己跳出来说（也就是由托尔斯泰以文字直接写出来），而不是套招般由书中人物装着讨论、装成无意中发现。

根本的原因其实很简单，这些“话”，本来就没有人能说出来，这些本来就是文字的而不是语言的，是几千年时间文字的独力工作成果，语言无法上达。一定要“翻译”回口语说出来，一定要把语言硬往上拉，这是强语言所不能，不得不显得如加西亚·马尔克斯说的“虚假做作”。文字第二次全面重返生命现场（或巴赫金所说的民间世界），但这已然是有着几千年自身思维成果和扎实记忆的文字了，很多事物它已知道得远比表层性的语言深入而且完整，就算没见过没想过的新东西它也很容易（很快）有看法有判断力还有意见；文字可以新来乍到的谦卑有礼，但很难真的一直装傻装天真，所以现代小说书写的发生，其实是叙述的而不是单纯口语的，它一开始就无法满足于只是口语。

我最近在一趟旅途中带身上重读列维—斯特劳斯的《人类学讲演集》，这其实不是一般演说，更不是亲切的说话，而是他在法兰西学院的其硬无比讲座课程内容，封闭于一群极专业、有深厚文字阅读准备的高等人类学学生中（列维—斯特劳斯要求绝不准录音录像）。其中，像图腾制度和野蛮人的思维、生食熟食、从蜂蜜到烟灰、餐桌礼仪的起源、裸人、面具之道等等，日后都写成了文字专书，因此，我的阅读其实是时光倒流的，像是重返只有鹰架的建造时日，彼时书写者犹在想、在猜测、在试探，远比日后的成书还难看懂。列维—斯特劳斯解释：“我把尚未成熟的材料抛给听众的主要理由，是我默默地保证最终会为他们提供成品。他们知道我没有浪费他们的时间和注意力来从事无聊的游戏或进行没有前途的尝试，他们在课堂上的默默无言但可以察觉的反应

帮助我澄清概念，理清并发展我的思路。我希望以后出版的书籍至少是对他们帮助的回报。他们以他们的耐心或不耐烦的表情间接地对这些书籍做出了贡献。”

这其实和加西亚·马尔克斯一样。加西亚·马尔克斯不在采访时谈自己正在写的东西（“老实说，我对那些在采访时大谈其未来作品情节的作家感到有点可怜，因为这证明，他们的事情进展得并不顺利”），如同列维—斯特劳斯要求的不准录音录像流出；但加西亚·马尔克斯和他的知己好友关门说，也如列维—斯特劳斯的封闭课堂，“我是要他们干一件苦差使……用这种办法，我就能发现哪儿写得成功，哪儿写得还有缺陷，这是黑暗中认清前进方向的一个诀窍。”

最终，列维—斯特劳斯以一句话结论——他的口语课程是，“付诸文字之前的讨论”。

也就是说，真正完成的成果是他所谓的“以后出版的书籍”，是文字。这不是偏好，更不是美学选择，而是人类历史早已完成的认识规格问题。人类的认识之路，早已越过了松垮的、大而化之的或可称之为童年期的口语阶段，至迟从柏拉图以后就已是这样了。

重新搜集更多材料，重返语言现场，原来并不是要退回之前那个阶段。列维—斯特劳斯，被称为田野做太少、书又读得太多的人类学家，他也告诉我们，美洲的听写记录人类学材料，可供现在将来的人类学者安心地在其上工作几十年，这意思是，真正深层的研究思考工作这才待开始而已，由文字接手。

现代小说的出现和进展，快速地、具体而微地重演了这一认识之路。语言浅而广且大量重复的特质，其搜集工作其实远比想象的进行得快，一代人就足够了；我们换由小说书写这一面来说

是，以这样语言性的书写方式，这些看似才刚冒出来满地都是的新材料，其实并没那么禁得起直写，很容易耗竭。这解释了这些年我们一再亲眼所看到的小说书写“火耕者”现象，东欧、中南美、非洲，一块一块新沃土的消失快得令人沮丧，令人绝望（人的生命现象，从大自然的考验到人的发现应对之道，如列维—斯特劳斯指出的，两边招式并没太多样，旧大陆新大陆是高度重叠的）。加西亚·马尔克斯写他一个人的生命经历和见闻，但这同时也是百万人千万人的共有生命经历和见闻；莫言每完成他一部小说，很多人也就来不及且不大可能再动笔了，或说明明忠实于一已亲身亲眼亲耳经历的作品都只能是抄袭模仿之作，这情何以堪？眼前有景道不得。地球真的很小很小，表面积尤其就那么一圈而已一览无遗，人可以存活以及小说可以存活之地再没有所谓的秘境，这事已故的不可思议小说家格雷厄姆·格林最知之甚详。

人不存活的地方也许还可能有诗，把诗像发射火箭射过去，但不会真有小说，这无关乎虚不虚构。

小说书写若还有可能，那就得离开表面往深处探勘挖掘，这是基本数学，三维和二维的大大不同，大非常非常多。往深处去，事物、人心、生命本身云云，如此，每前行一步，语言能跟上、能抵达、能帮忙的愈来愈少，文字得独自思索，独力面对。所以加西亚·马尔克斯这么说，他描述的显然是一种静默无语的、一念清明的、只身探入的文字工作形貌：“实际上，我认为，在文学创作的征途上，作家永远是孤军奋战的，这跟海上遇难者在惊涛骇浪里挣扎一模一样。是啊，这是世界最孤独的职业，谁也无法帮助一个人写他正在写的东西。”

王安忆，以及大陆一干小说家有个质疑——人在上海的王安忆注意到小说的“失语”现象，所谓“失语的南方”，指出来大陆

（尤其北方）的小说家用语言书写，台湾的小说家则用文字书写，仿佛是一种光谱式的地域差异，或就是纬度差异，像日照或温度的变化也似的。如此，上海大致落在南北中点交壤之地，像古希腊那只后来饿死的驴子，是语言是文字，左顾右盼何去何从，所以这可能也是此时此刻王安忆自己确确实实的烦恼。

但这样的质疑（我以为质疑者包含着某种自卫／不安之心），还是有点何不食肉糜的味道——我承认自己有等着看好戏的心理，看着好了，大陆的小说书写者一样很快会发现（也许年轻的、城居的小说书写者已开始了），除非满足于某种原地打转的不断重复，或干脆转向某种享乐的、消耗品意味的通俗小说，否则，朝文字毅然走去应该是惟一的可能，这是不得已的，也是积极的；“南方”不是失语，而是在小说书写上已接近耗尽接近完成，这件工作，南方走得比北方快。

关键不在空间差异，而是时间——图像，语言，再到文字，出现在人类世界的时间不一致，这个简单的历史事实或许正告诉我们，三者并非平行的选择，并不是可任意相互替代的工具，而是一趟人不懈认识的百万年旅程。此一历史事实以及个中道理无可逆转，如纳博科夫说的，我们离事实永远不够近；但人或许可以，人可以喊停，甚至退缩回去，回去一个比较轻松比较怡然的位置，做起来也很简单，你截断文字、忘掉文字、不去叫醒文字（如爱默生所说）就可以了。

先解决监视器吧

高估未来，意思是我们预期未来的收益，其中有多出来的部分。昆德拉以为这样的高估并不算犯错，那是因为从文字铺成的

路来看，这部分是成立的，某些比较好的未来是合理的，这甚至不算什么了不起的高远梦想，仅仅就是下一步而已，勋伯格才显得如此笃定有把握，仿佛时间一到钱就自动汇入你户头似的；但在昆德拉所讲既无理性又没逻辑的现实世界里，这样的未来拐了个弯实际上并没发生，而且还让我们就此感觉永远不会发生了，狗为什么没有叫呢？那也是因为，根本地来说，文字不断被驱赶出去，连同那些因文字才发生、才得以存有的记忆（包括书籍和书写者），因文字才得以显现的未来，因文字才可堪触及、才生成的想象，乃至于我们说的文字思维，也只能一一跟着殒没——我们和未来的合约，原来是文字写成的。或说，我们一直以为自己手握这样一份不错的合约。

可是未来，那是一条大河啊，话语的洪水泛滥，上面漂着的可不仅仅是作曲家的浮尸而已——

多出来？对人来说，文字是不是个其实多出来的东西？我还不确定自己要不要这么相信，这还只是个挣扎中的念头而已——再仔细点想，文字不只才五千年而已，事实上，在初民的社会，只有百分之五比例发明出它来。我想起我童年当时，这也不过才五十年前而已，生活周遭还多是不识字的大人老人，以至于才念小学几年我就不止五次十次地帮他们念过信、看各种通知书，报纸当时还是奢侈品，书基本上就是课本，读书一事是特殊的，只发生在学校内，是一种义务（一九七〇年起此一义务由六年加长为九年）。日本人有意思地把努力读书写成汉字“勉强”，还真是满勉强的，这个曾经很用功的国家，如今电车上咖啡馆里还看书的，倒过头来是寥寥几位老先生老太太，宛如一整个时代、一个历史阶段的完结及其落日遗迹。我看他们“全能住宅改装王”这有趣的电视节目，居家现代化更新的重点之一便是生活必需品激

增挤压所发生的迫切收纳问题（当然还有卫浴的打造），鞋子、衣物、餐具、玩具乃至于冲浪板脚踏车钓鱼竿等等，但除了一对夫妻教授，书从不是重点（有回是几千本漫画），每一人家都没几本书，这真实不欺到一种地步，就是每天每人的现实。给家中在学小孩巧妙挤出的个人新空间，书的收纳也就一个小书桌足矣，书只是书桌里的一小部分；事实上，如果是初高中女孩，设计者（称之为“专家”）贴心的赠礼且引起尖叫的，必定是化妆配备机关，书桌里有面隐藏的镜子，底下可放一堆瓶瓶罐罐。

人类（不是个人，个人太自由太不可测）是否莫名其妙走上这道文字之路？或至少已走得太远超过某种负荷？是否一直有他真正合适舒服的位置，跟上升的轻烟和坠下的石头一样，其实有他喜欢保持的位置及其原来模样？是否，除了身体构造几乎完全没变之外，还有更多其他部分，人类仍旧是文字之前那样的人，尼安德特人？或克罗马农人？始终有一个强韧的、比什么都持久的回归力量作用在他身上，如同黄昏时呼叫游戏的小孩回家？

或我们换种说法，文字，以及因文字才有、才发现的所有东西，对人类来说始终是异质的、不够亲切的，和人最根深柢固的生命构造、生命样式不真的能化合起来，是他稍一松手就复归遗忘的？过往这五千年，撑住我们这趟迷途之旅的，也许是某些执念，是某个人、某些人成功说服了所有人跟着如此，就跟第一代的老阿加底奥一样，他其实是为了逃开悲伤的鬼魂普鲁邓希奥才纠合大家出走，由此建造了马康多；第二次，他要找寻更大的世界，大家也还跟他，在历经了几十天再看不到太阳的原始森林迷途之后，抵达了污浊起泡的大海，发现天杀的马康多原来四面八方被水包围，哪里都去不了；第三次，就连他的妻子欧苏拉都不愿走了，要他不如管管正悄悄长大、驴子一样野的小孩。我们

晓得，最终，加西亚·马尔克斯还让马康多从地球复归消失，就在第五代的奥瑞里亚诺破解遗稿的那一刹那，这是一段极美丽的文字，我们看中文译成后仍这么好，文字真的是好东西不是吗？“……此时一阵风慢慢吹起，是新生成的风，暖洋洋的，充满过去的声音、古天竺葵的呢喃、压过乡愁的幻灭叹息。当时他正在发掘自己存在的第一个先兆——看到好色的外公跋涉虚幻的高原，寻找一个不能给他幸福的美女——所以没发现那阵风。奥瑞里亚诺认出是写谁，便追查此人子孙的秘径，发现某一个黄昏在满浴室蝎子和黄蝴蝶之间，有个技工满足了性欲，有个女孩子为反叛而献身……结果怀下他这个胎儿。他看这一段看得很专心，第二阵风呈圆柱状吹来，吹松了门窗的铰链，掀起东厢的屋顶，弄垮地基，他还一无所觉。此时他才发现阿玛兰妲·欧苏拉不是他姐姐，而是他阿姨；法兰德斯·德莱克爵士攻打里奥哈察城，只是要他们在最复杂的血统迷宫中互相追寻，生出害家脉断绝的神话动物。下面的事实奥瑞里亚诺已经知道了，不想浪费时间，就跳过十一页，转而译他自己目前的活动报道，预知他将要译遗稿的最后一页，活像照一面有声镜子似的，此时马康多已被《圣经》的飓风化为一涡一涡可怕的尘泥和沙砾。于是他又跳几页，提早看最后的预言，想确知他死亡的日期和情况。可是他还没看到最后一行，就明白自己永远踏不出这个房间了——书上预言他奥瑞里亚诺·巴比龙尼卡译完遗稿的时候，此一幻影城将会被风扫灭，由人类的记忆消失，而书上写的一切从远古到将来……永远不会重演，因为被判定孤寂百年的部族在地球上是没有第二次机会的。”

我得说，钱永祥远比我这样的人处境困难，需要更强的一颗心脏，原因很简单，文学可以是一个人的事，而且几乎一个人就

可完成，但政治、民主从来不是，这从来就是集体的，如吉卜林所说还津津乐道的“大游戏”——集体比较脆弱且窄迫，脆弱很多，总是随时代而转；相对的，个人的分歧性、变异性大，存活的成本低，反而有机会存留可能存放希望，就像我们都有的经验，再贫乏再奄奄一息的社会，总还有那么几个有意思的人，至少有那么几个老阿加底奥似的疯子，愿意不理性地去做大家都不会再去做、以为已不可能的事，就像《圣经》说的，再恶贯满盈的城里总还有那几名义人，有比方罗德一家人尤其是他那个深情款款、因不舍回望化为一根盐柱的妻子（小说家冯内古特说之动容的罗德之妻）。养活一个人的文学书写暂时还没那么难，只要书写者本人不胡思乱想，不以为有那么多“必需品”，你相当相当程度可以不理会这个世界说什么要什么，并且，你也还找得到最低限度的读者聆听者（或说他们找到你）。这所谓最低限度的意思是，可以在心志、信念层面撑住书写不至于陷于全然的虚无，还可在现实经济层面撑住你仍有机会成书出版。但养活勋伯格的音乐，养活侯孝贤的电影，以及养活像钱永祥这样对民主政治的关怀和殷殷希望，成本的计算就完全不一样，比方你自己是否粗衣粝食意义不大，至少得问别人（伙伴、受众云云）想过的是什么样的生活。从工作成本大小，到工作必要的协同规模，再到最终对受众人数多寡的依赖，每多往集体靠近一步，回归的作用力量也就愈大，未来也就愈禁不起高估。

数学好的人，也许可据此帮我们建立起一个基本公式来，好估算每一个工作领域、每一种被高估未来的剥落时间，我们好先有所准备。

最终，不只收音机和电视，我还想多跟老钱说个小东西，监视器，一样来自米兰·昆德拉。

昆德拉在他《不朽》这部美妙小说里创造了一个奇异的人物，阿弗纳琉斯教授，穿梭在两层世界里，他既能跳出来和书写者昆德拉直接讨论那些难以置入小说的较深奥文字东西，也随时转身进入故事中当个触发或目击某事的路人甲。教授怀里总是揣一把尖刀，像是遥遥呼应着故国那位害怕汽车马达噪音四处流窜的恩格贝尔特先生，教授用这刀子刺穿巴黎街上夜间停放的汽车轮胎，废了它们，像从事一桩每天准时上工的大夜班。他得意地告诉昆德拉本人，只要纠合十五个人十五把刀（三个五人小组），他有把握在一个月内让巴黎马路上跑的车子完全绝迹，语气豪壮得很像格林《喜剧演员》中的骗子琼斯少校，在战火烽起、政府军和秘密警察大举搜捕的海地，“给我一支五十个人的部队，我会带着他们像一剂泻药般通过这个国家。”

但这是不可能的，最起码在我们今天的大台北市已绝不可能了，可见的未来更不可能，不出三天教授和他那把罪证确凿的尖刀必定出现在某警察分局里——教授（或昆德拉）知道有一种叫监视器的东西吗？另一种微小、廉价、低阶科技、繁殖力强得不得了的新黑死病菌？我和朱天心每天晚上喂养流浪猫，每三公尺就有一只小细菌（不是老大哥）的灼灼眼睛瞪住你搜集犯罪证据，有些还伴随那种感应的、逮到你了吧的探照灯光。我们那三条窄巷子，文明得很，几年内没听过有内衣窃案什么的，而这些春笋般的监视器，要不是以兴昌里民权益奋力争取预算来的，就是住户自己慷慨掏腰包装设的，也就是说，全是民主成果而不是集权迫害。

“为什么不调阅监视器画面呢？”这是我们几乎每天都能听到（尤其从电视上）的一句话，说来悲愤，说得当权者哑口无言自觉怠忽职守，这到底怎么回事啊？人类拼死拼活几千年，才有限度

地遮挡住当权者的监视、窃听和跟踪，让秘密警察及其相关族类成为这个星球最见不得人的东西，但他们转个身全堂堂皇皇如王师回来了，在简单快速响应的喧哗声里。

于此，我们有什么可说的呢？我们有，有一整块近乎无边无际的文字析理思辨成果，理性、精致、睿智而且英勇站在一般人民权益这边（但一般人民跑另一边去了），这种初级层次的问题早已想清楚也全处理妥当了，我们可以讲基本人权、讲正义、讲宪法、讲权力本质、讲国家和社会究竟何物、讲消极自由私人空间等最终不可让渡底线、讲人类历史一次又一次经历及其可靠结果和其可信代价后果等等，这一堆，足以塞爆一整座大图书馆，或堪堪构成一个钱永祥，但麻烦你三分钟内一次讲完。

也许在讨论电视之前，我们容易的先来，应该先讨论监视器是吧。

八　每天都在查禁书的唐诺

今年（二〇一一）九月，我和朱天心应邀参加台北《思想》杂志的一场座谈会，主题不大容易说清楚，大致上是“文学与时代”“文学与社会”之类的。这是学者的谈话场域，有他们特殊的关怀、期待以及其一贯论述线索，基本上和实际的文学书写是平行的、不相交驳的，你要参与得换一种心思，是你去，而不是他们来；甚至你感觉自己是某种业界代表，比方检讨交通问题时请两个出租车司机、砂石车司机到场之类的。在那里，文学被摆放的位置怪怪的。

第一时间，我想起的是二十年前老朋友詹宏志讲过的几句话：“之前我最喜欢的是七等生，但我谈得最多的是陈映真；当代小说家中，我最喜欢的是东年，但我说得最多的是张大春。”——当然，三十来岁当时的詹宏志有他一已的文学鉴赏和偏好，这部分我不负责也不推荐。这几句话有意思的地方在于，詹宏志经验地、统计性地证实，很久很久以来，我们谈论文学的方式，更多时候并非哪部小说写得好，而是哪部小说有话可说；换句话说，文学并不怎么创造它自身的话题，文学不真正被看成有什么可信的发现力量认识力量，是社会先有某一个发现在那儿并持续讨论（由谁发现呢？），比方说三班制生产线劳工被剥削，或与时俱进些，城市居民普遍有睡眠不佳现象或学校大欺小霸凌事件愈来愈严重，所以，上吧文学，去蹲点去追踪去描述去做成个稍微有血有肉有

因果情节的完整报告回来，最好就是个感人肺腑的故事。文学书写仍被视为是落后一大步的，它是反映的、补充的，然后是柔化的（这可能才是文学如今最被期待的部分），技艺的要求是纯表现性的，用某个特殊（但不可让人看不懂）的方式再讲一次我们都已经完全知道的事及其内容，所谓动人并没超出直击催泪的意思太多，多了我们也不要或不信任（文学总是夸言的、编造的、焦虑过头的不是吗？不符合知识的基本样貌），大致是这样。

我真的有点厌倦这种谈论文学的方式了，已接近大家不必读小说就可以谈论小说的地步了，这于是衍生出另一个现象，那就是先立项再充填内容，以类聚以群分，所有人不管才智愚庸忽然平等地挤同一平台上——比方谈乡土文学，劈里啪啦列七八个一排小说家或小说名字；谈新一代书写，一样也是七八个一排名字，只是换成三十五岁以下；谈女性书写，又一排；谈同志书写，再一排；谈酷儿小说（这是个什么呢？），还是一排。问题是，这为数七八个只剩前后顺序（依水平？依年资？依姓氏笔画？依记忆先后？）的名字，其中极可能包含了三到四个不同档次、可用天差地别来形容的书写者，有你三年五年反复读反复想并天天期待他快交出下一部作品还祈祷他健康长寿的，也有你根本没当他存在甚至好心想介绍他另一个工作的；他们真的是完完全全不一样的人，绝不因为他们都把某一部小说设定在某个人口不满五百的

小山村或彼此年龄相差三岁之内，就自动生出有意义的、千丝万缕的紧密关系来。

让他们挤一起，最终呈现的是一个沮丧的图像，一种往下拉扯的公约数图像，真正成立的、成为主体的就是其中最差最底层的那个，超出来的、异质的全被删除，这是基本数学；这因此也是个最驯服的文学书写图像，文学就算抵抗着A，也只能是B的打手或刺客而已。也难怪纳博科夫会这么生气，纳博科夫在被问到这种立项式的法国新小说时，他很不爽地回答哪有什么新小说不新小说的，只有一个名叫罗伯—格里耶的天才，和后面跟着一排对商业利益、对社会名声有所期待的模仿者追逐者。

我和朱天心还是去了，朱天心如今有个理性计算原则，“当拒绝比接受更麻烦时，那就死心选择接受。”

我去，其实只想说出这两句话，这还不是我讲的，是博尔赫斯：“小说（当然不止小说）应该像一个书写者那样写，而不要像一个时代那样写。”我惟一想添加的是，由于时代的形貌起了变化，如今书写者可能得更进一步，还要抗拒着时代那样子写。

出版书的唐诺和查禁书的唐诺

在如今这么一个时间大加速的时代，我们愈来愈容易出现某种集体性的记忆残留现象，顽强的、紧抱不放的，像罗密欧与朱丽叶这两家人的天长地久仇怨，像勒卡雷小说里那些仍相信二次大战并没打完的情报人员，你一心瞄准的敌人已不存在了或至少萎缩到不成威胁了，但他们仍坚持和那个巨大的幻影作战。

也有清醒但坏心眼的人察觉此事，但选择不揭穿它，他们利用这个社会执迷，可想出各种有利于己的诡计。

文学的集体世界里，难以更新的古老记忆至少有这两个，一是有关性的书写，另一是敢于对抗国家的书写。这两个有写就有、就自动被加分的“正确”，通常我们会在两种集体之地找到最多，一是上述的这种文学讨论场合，另一则是文学奖——我曾经在一次小说奖的决审时骇然发现，十五篇左右的入围作品中，居然有七篇写到女孩的初经，红通通的一片，跟规定一样。问题是，谁也无意借由这一生理现象再多说点什么、再往下探问什么，而我们今天谁都有这个基本常识了不是吗？这构不成启蒙，也很抱歉制造不出丝毫惊吓；这只剩无聊，很无聊。

我想起博尔赫斯转述的，据说一整部《古兰经》并没一次提到骆驼。先知当然是骑骆驼四处宣扬真理的，但先知并不觉得需要交代他的交通工具。

这给我们一个很错乱的时空图像，以及一个很土的文学样貌——当我们再次回转二〇一一年此时此刻的台北市，会有某种今夕何夕从哪个洞窟探出头来的感觉。即便如我这样较古旧的、诸如此类信息并不发达的人，都知道有网路有电视政论节目还有名嘴，还知道老早就有老光华商场满满性爱光盘铺成如极乐天国的地下楼层（当然，也随着新光华商场的进驻而消散了，历史又快快翻过这一页，如今大家直接从网路下载观赏，更自由更私密更随时随地）。老光华商场这一层，天国设置于更像是地狱的位置，曾经是台北最后一处旧书摊聚集之地，承接着更早的牯岭街，我手中一堆书包括台湾银行版全套上百本经济学名著译丛，就是在此以十块钱二十块钱一本凑齐的。老光华商场从旧书到性爱光盘的变身，我算是在场目击其消长过程的人，我们说，这是市场法则使然，但懂资本主义奥秘的李嘉图、凯恩斯、熊彼特、米塞斯败给、让位给管你什么叫供需原理、边际效益递减法则的已故

AV 女神饭岛爱，这还是满好玩的，像个极诱人的无可拒绝命令，像个水落石出后的真相毕露。

当然 AV 界本身不知道又已更新了几代，包括人、包括各式技艺，愿饭岛爱安息。

我一直是个出版编辑，我来说自己较熟悉的东西——在书籍的几千年历史中，一直有一种叫“禁书”的东西，这类不该被看到、不小心印出来也该第一时间烧掉或回收的书，系由国家和掌权的宗教认定。这当然是个罪恶行为，事关人的言论自由和思想自由（言论自由绝对是思想自由的必要构成部分，这我们已充分理解了），人们很早就普遍有此认知并作成结论，远远早于十八世纪以后的一系列白纸黑字庄严宣告，比方说美国宪法第一修正案云云。因此，禁书的历史其实是一长段落日也似的连续历史，由明转晦，由大而小，由激烈而缓和，由残暴到怯懦的缓缓变化过程；白话来说，很长一段时间，国家和教会在查禁某一本书同时，其实也心知肚明自己是不光彩的，而且有其代价，得忍受人们敢怒且程度不等敢言的指指点点，得脸上贴着诸如“我是王八蛋”的标签，这方面，俗世的国家又比属灵的宗教远远敏感、在意且识时务调整。海峡两岸才开放那几年，我曾不止一本买到或可称之为“局部查禁”的书，每隔几页总有某一处文字、某两句话用粗黑的奇异笔涂盖掉，老天这是什么啊，这样逐本逐页逐行逐句地精密作业，令人愤怒（尤其它还一并盖掉背面的纯洁如天使文字），但也让人觉得很可怜，至上的、伟大的、什么都能做的国家意志剩这么一点点空间，而且就算动用国家机器的全数力量和资源，这么干够你遮去多少东西？负责执行的人真看得懂吗？分辨得出真正有威胁、对人心具爆破力腐蚀力的地方吗？这光有权力和意志力是不够的，还需要见识，作为一个读者，我是完全不相

信的（台湾以前还发生查禁《毛诗正义》和《马氏文通》的笑话，以为这必定是马克思、毛泽东本人或其亲族写的）。今天，我们都晓得犹不死心的另一种“劝导”作业，不明言查禁，而是下令给通路和书店卖场某书不宜或不许贩卖，这种做法，由于知之者相关者甚众，风声实质的更易走漏，往往反而成为国家慷慨协力的最佳促销手段，国家说不能看的，那就非看不可了，肯定是最好看最刺激而且还是最真实的不是吗？我们从青春期以后都已知道了，最好看最逼真的东西总是藏抽屉深处、藏床底下不是吗？

台湾现在一年出版三到四万种新书，再不担忧官方和教会查禁或烧毁任一本，即便时间往回推到比方说戒严时代的最后那十年，禁书数字也低于总体出版数的千分之一。我要说的是，相较于这古老的千分之一比例，如今还有谁可以大量地、脸不红气不喘地宣告某一本书无法出版？谁每年定期大量销毁已出版已印好的书籍？答案是“我们”——这个“我们”，包括作为编辑的我本人，包括我工作的出版社全体，包括往下游去的经销商和书店，愿意的话，还包括读者，包括一整个社会。是的，包括一个时代，如今负责查禁书的就是时代。

这几乎是我们天天在做的事，在市场大神的护持下，我们只需说“这本书不能卖”就行了，俯仰无愧。如果你以为一个编辑是品管员，只负责向下把不良品挑拣掉淘汰掉，那可能就大错特错了，我们同时也向上淘汰，书每多厚一分、深奥一分，我们的神经也就多抽紧一下，知道数学函数般对应着市场又减去了多少个掏钱的读者。

我离开出版社前负责选编的“一本书”系列丛书（“书是一本一本看的”）的真实经验就是这样——真正困扰我的从不是烂书，而是某些太好但深知不宜的书，永远在向上试探边界；今天事后

结算，我出的书只占原书单的三成左右，尚不包括偶尔动心起念的，意思是，我亲手查禁掉其中百分之七十的书。仗着年龄、资历和坏脾气，我还算顺利地出版了几本契诃夫、屠格涅夫、格林、波德莱尔、康拉德等人较不为注意但绝对值得一看乃至传世的书，然而这大约也就是屋顶了；再往上去，是一批我已选定甚至还写好了书前引介文字却从此没消没息的书，它们迷路在接下去的出版社作业中，包括福克纳的《八月之光》、格林的《一个自行发完病毒的病例》、梅特林克的《青鸟》等等，我当然知道怎么回事，这是出版社一个柔婉的劝阻；再往上，便是更大一批我自己都不好意思提出来的书，比方拉伯雷的《巨人传》或赫尔岑的《往事与随想》或塞万提斯的《训诫小说》、福楼拜的《情感教育》等一堆，我一直在等一种时机，那就是这个系列有哪本书忽然疯掉了大卖，也许我就能在乐观昏头的短暂欢乐气氛中偷塞进去，把一片叶子藏进一片林子里，只是神迹一直没有降临——

果戈理精彩的《狄康卡近乡夜话》前后两卷（我一样已写好引介文字了）和托克维尔比谁都准确的《论美国的民主》倒是在其他出版社推出了，圈内大家都认得彼此心知肚明，这两部书得以冒出来绝非深思熟虑做足准备的结果，这毋宁带着冒失、带着某种非理性，是某个人的奇特意志使然。我当然很开心，但也有点悲伤，事情仍像屠格涅夫当时谈哈姆雷特和堂吉诃德，而且已不是推论，是每天的事实，人要相信某些东西并实践某些东西，难道非得是个疯子不可？而且，跟我现实人生一次又一次的经验一样，我的忧虑永远比我的期盼容易实现，忧虑对未来有着不成比例的高预言命中率，果不其然这两部书都没卖好，很快就连书店里都找不到了。

我不是抱怨出版，相反的，我一直相信而且事实也如此，出

版界是较保留那几个该说是义人还是疯子的地方，这绝对是有原因的，我在别的地方谈过，根本的原因是它的成本较低（人的成本、书的制造成本云云），所以它仍维持着不可思议的多元多种多样。换是其他地方，这些“义人／疯子”老早被当病患一车子载走了。

作为一个编辑，你很难避免一种大撕裂感，始终有两个确确实实的自己在拉扯着在吵架，一个是你个体自己，另一个是你作为集体一员的自己。但这并非一种恒定的静力状态，后者那个自己力气较大且不断增强中，而且并非只是单纯的野蛮力量而已，它其实有更完整的各式强势理论支撑（经济学、社会学乃至于心理学医学云云），以至于还莫名其妙产生一种简明无比的新道德力量。长期维持平衡并不容易（包括为什么要维持），个体的自己要抵拒这个拉力，甚至得靠体力，得保持某种良好的健康状态和精神状态才行，因此，如果再多考虑时间流逝这个必然因素，个体的自己这边还得再加一种大不利，也因此，有些想做的事想写的东西还真不能等，时间并不站你这边，我已习惯不听“等我怎样怎样我就这样这样”那类的话。

《圣经》里，睿智的话并非总是来自神来自先知，我以为最佳的话语之一是污鬼讲出来的；诸多神的话语，比方说山中宝训，不是什么说对说错的问题，而是已随着人类历史又两千年的持续前行更新而光彩尽去，但这两句“鬼话”却一直保持强有力的现实揭发力量，愈来愈深刻有味道，所以说岂止是不可以人废言而已。陀思妥耶夫斯基当年深有感觉，一字字抄下来并据此写成他《群魔》（即“群鬼”）一书，今天我们甚至比他想得更深更广更多，附魔的岂仅是某个昏了脑袋的年轻激进革命团体而已，群体本身就是附魔状态，这才是这两句话的原意——我名叫群，因为我们多的缘故。

我的日本小说家朋友星野智幸，是当前日本中壮代深被期待的中坚人物，被誉为是“旗手”（意即队伍领头的持大旗者），几年前拿下三岛由纪夫赏，接下来就剩芥川赏了，只等他再交出新小说。我询问他的书写状况，星野亲口告诉我，他的新小说正和出版社编辑相谈中，我这才知道，原来就算到他这样层级的小说家，仍无法自由决定下一部小说写什么，得先经出版社核可；更过分的是，长度现阶段严格限定在八万字以内。可是我们看一堆日本推理小说、通俗小说有这样的限定吗？哦，他们有市场的支持——

说真的，这让我吓坏了，我的这方面记忆没更新，仍停留在之前的日本大小说家那里。我知道川端康成过什么样的日子；我看过一堆有关三岛由纪夫的照片，包括他住的屋子、他的书房、他写小说用的钢笔、他日常使用的和收存的，套用北京阿城的惯用语是，“全都是好东西啊”；晚年的谷崎润一郎就住下鸭神社边，这是京都最美丽的地点之一，有一整片糺の森供他呼吸散步，六月葵花时节还有最美丽的祭典，仿中国东晋公卿敷粉乘坐牛车出游，美到临界奢靡颓废；志贺直哉故居完好保留在奈良公园那儿，每回去返新药师寺白毫寺都会路过，我最记得漫天大雪那次，就是那次，我们追着大雪走到山边的白毫寺前，朱天心看到了寺门上的那方字迹剥落木牌，南都一望——

这也是首次，我感觉台湾的书写处境原来比较接近天堂。这事我常转述给台湾此起彼落陷于自怨自哀的小说家朋友听，当然不确定他们各自从中听出什么样的安抚和启示，重新调整出什么样的书写心思和方向（从日后结果看，老实说，没什么用）。后来星野去了早稻田大学兼课教创作，好养活自己以及小说，变得比较忙，也比较憔悴。

有这样的出版社，不，应该讲有这样社会集体、这样时代撑腰的编辑唐诺，你还需要什么禁书的政府和教会？

有关竞争的神话

过去，我们对此并没很担心，因为出版社不像国家只有一个，出版社和书店有百家千家，他们彼此是竞争的，此处不留爷，自有出版贩卖爷处云云。但事情有这么简单吗？或说，事情会一直这样吗？

我们有必要稍微认真地来想竞争这件事，其中有神话的部分。

当然不是说如今国家有好几个政府或出版社、书店只剩一家，而是说，世界已缓缓改变着形貌，如今数量已不一定再代表分歧、代表差异，数量也可以统一，穿起一致的制服，就像我们今天台湾的数以万计连锁超商一样。更进一步说，我们都亲眼看到了，我们有好几个不同系统的超商，各自隶属于不同的企业集团，但除此而外它们有何不同？它们彼此真正的微差毋宁只是经营能力和效率的高下而已，以及，它们和你我所在位置的距离远近，还有，就是集点兑换的公仔、吊饰、活页夹等受欢迎程度不同。因此，这已超越了单一老板、单一拥有者意志的所谓独占问题，还超越了所谓寡占的联合垄断问题；不是的，它们自然地趋于雷同、趋于一致，无需那寥寥几名大老板表面装出彼此竞争其实每天晚上密谋协商这一套，它们有更高而且更简明的统一指引，来自同一个市场法则及其逻辑，来自人们日趋一致的消费行为和生活方式，来自一路被编组起来的社会，一个逐渐被夷平的时代。

是否这样？“这家超商没有的，另一家超商也没有”，此一模式正逐渐取代我们有恃无恐的“这家出版社不要的，另一家出版

社也许会要”。事实上，这个发展稍稍拐了个弯，它先发生在书店，“这家书店不卖的，另一家书店大概也不会卖。”

竞争带来数量，数量又代表着多样多元多种，遂保证着安全和自由。这是几百年前资本主义对现实世界的一次猜测，并且把它对世人的美好允诺（尤其是自由，资本主义总大言地把自由这两字冠自己头上），建立在这个不可靠也未证实的基础上。

所谓的“开放”“竞争”，其实是很笼统地把两个不同东西结合一起——真正带来数量的是“开放”这两个字，先发生立即效果的也是它，像打开闸门，所有长期禁锢的能量、资源、想象力和欲望冲泄而出，如春天花开，我们所说的数量就是这么来的，像台湾我才念高中的一九七〇年代就呈现过这般光景，当时乍乍打开大门，人们开始可以（政治上）而且有能力（经济上）走出去，那短短几年内遂疯掉了一样开了几万家所谓的国际贸易公司（记忆里，“经济部”登记数超过四万家，但太久远了，精确数字存疑），一间二十坪不到办公室装一个老板和一名十项全能的女秘书（会收账做账，会报关，会押货，会跑工厂，偶尔还能就老板的家庭问题提供有益的建言和安慰，并顺便接送看护下课后的老板家小孩云云），我两名学商的姐姐当时就是这样的工作。竞争是接下来进行的事，竞争的真正效果正好倒过来，是所谓的兼并，是卧榻之上把其他的酣睡之人赶下去，是消灭数量，这需要一段相当时日才慢慢看得出来。今天，我们所说的成熟行业，即充分而且长期竞争后的行业，有意义的存活数量往往不超出三家；但真正的重点不在表面数量的存留多寡，而是此一行业已被编组起来封闭了起来，阻绝着自由创业（没法令规定不行，但你要不要试试开发另一种可乐品牌？），取消掉开放这两个字。

今天，全世界通吃的苹果公司已完全是另一种神话了，且让

当年乔布斯两名年轻人、两个脑子、一点零用钱，以一个车库对抗一整个 IBM 蓝色巨人的那个创造神话彻彻底底封存起来，从原初那个耽溺的、充满想象力到不实用的麦金塔，走到今天的 iPad（技术低阶，执行的工作内容及其程度更是最低阶的，建立在对人、对生活和生命的低阶图像上），我们都是这趟奇妙旅程的完整目击者。也因此，我们听乔布斯抱病回到大学跟年轻人的那番谈话的确有轻微恶心之感，他后来真正所做的是吸纳、占取、消灭这一类可能，灭绝掉昔日的自己。

那个咬了一口的苹果 Logo，非常漂亮，曾经是桀骜不驯的符号，来自创世记，代表背叛、代表不听神的话，但也代表使人类眼睛明亮起来的智慧不是吗？

几百年来，资本主义仍持续传颂这个古老的竞争神话，一来，这直接联系着它以自利心为一切核心的根本思维，逻辑紧到切割不开更替不了，何况这对已赢得竞争的人是个太有利的护身说法，包括解除他们多少有顾虑的道德困扰，郭台铭当然极乐意宣称和你“自由地公平竞争”；二来，世界仍不平坦，有太多地方仍是“国家只有一家”的老式封存光景，此一竞争神话仍大有用途，它简明“易懂”（意思是已深植人心，已成为某种自动正确的常识东西），而且依然带着昔日那种向下的、平等暗示的、大家都有机会的民粹性强劲力道，不难一地一地仍复制出最早在欧陆已证实的璀璨冲决效果。

在那些以打破国家垄断为第一要务的心急如焚国度里，就连不想经商没要创业赚钱的比方文人、学者、知识分子云云都欢迎这个神话继续，起码此一阶段乐意策略性地配合传颂。但有够长实践经验的资本主义者这边当然知道竞争早不是他们描述的那样（他们的委婉说法是不存在完全竞争），但仍保留为某种基本概念、

某个柏拉图式的“原型”；资本主义后来真正做的，毋宁是想办法勒住竞争，有限度地调节它修补它，与其说保护的是竞争，不如说是维持竞争的样态，不放任竞争走到终点，避免消灭掉开放自由。所谓公平竞争，原来的意思是，竞争即公平，竞争就是公平的保证及其完整实现，二合一；如今，我们凭借经验知道了，公平和竞争是两个不一致的东西，甚至还会是彻底背反的东西，公平必须另外想办法找来，从资本主义之外，甚至从资本主义要打倒的对手那儿，乃至于人类更古老的思维仓库里，比方说正义的主张、价值的思辨、人以及人的世界应然的模样云云。很明显，这些补救作为都是“看得见的手”，开放自由不是某种自然结果，而是人的目标，得靠人积极的、带着信念的介入才得以获取，更重要的，才可能维护保有。

这上头，资本主义仍受限于自身的简易逻辑和现实抵抗力量（大企业大集团跟你的说服力是不一样的，这是另一种“公平竞争”），实际能做的和愿意做的不多，比方说并不常动用的反托拉斯法，比方以总是大打折扣的公司法、税法调节，比方说只有实在太明显太超过的垄断操控和内线交易个案才启动的司法作为等等。这几百年来，和经济学教科书写的不同，真正比较有效重新挖开竞争尽头产生回春效果的，其实是新事物的持续发明发生，逼赛局重开，让竞争局部地拉回初期的开放自由阶段；然而，这几百年下来我们也再清楚不过看出这个定向趋势，马克斯·韦伯果然比谁都准确都深远，科层编组的工作仍持续伸展进行，个体不断失去位置失去可能，新科技的发明，从发想、实验到量产，已是一个极庞大而且昂贵无比的集体性工作，这样的成本负担和工作幅度，如今只能以国家（某些国家）并进一步只能以超大型企业为单位，就连大学以及某些独立性的实验室都一一被编组进

去了，原始的发想者甚至没有名字，只是某个领薪水的职工而已；惟一的发明家是法人。瓦特发明蒸汽机，爱迪生发明灯泡，“发明家”这个远远古老于资本主义的熠熠发亮行当，跟中世纪的骑士一样，都是已然不存在的东西了，只能用来作为人的精神状态鉴定，如果今天还有谁自称发明家或骑士，他的律师可据此为他辩护杀人无罪。

社会一层一层编组起来，从核心到边陲，涟漪一样。基本上，成本愈高、技术门槛愈高、规模愈庞大、集体性格愈强烈，就愈接近核心、愈先编组封闭起来。这于是可供作为我们极可靠的观察指标，确认我们的生命基本处境，并有效预言下阶段的可能进展。

我亲眼所看到的两阶段统一

我自己，把两个东西的统一看成生命大事，是我自己人生经历里两具大里程碑。

其一是杂货店统一成为连锁超商。以前，我们总说杂货店是不会倒的，一对老夫妻，一个自家楼下店面，围拥着一圈彼此生活密密嵌合包括各种恩怨情仇的老邻居，数十年地老天荒如一日，没有地租，也再没有新的、额外的成本负担（比方人事费用），甚至也可不求超过“日子过得下去”的多余利润要求，确实有某种无欲则刚、存在意义已超越一部分市场计算的强韧不死感。这样细沙一样、野草一样的东西都顺利编组为一，我们如何可以不警觉我们已来到这么一个时代、置身于何其不同的世界之中？

我的再下一个指标是书店。书店对应的是人的思维、情感、梦境这一类的东西，比起杂货店所对应生物性存活的经济学所谓“第一类需求”对象，其发散面更大，每个人的重叠面更小，有

太多隐藏不易示人的东西。书店的统一，于是意味着我们割舍掉更多个体性的东西，我们不只是生活方式被编组起来，更进一步连想事情的方式、感受事情的方式，如何谈恋爱、如何夜阑人静地做梦，都逐步一致化起来。这十年，我自己进书店的次数明显少了，停留的时间更短，跟使用超商一样，设定标的，买完就走，不再搜寻浸泡其中，更不会触发性地迷路，有某个神奇的东西，一种感觉上像一道神秘的光这种东西，云中射金箭，已不在书店里了。

量尽山田与水田，只留沧海与青天。
如今哪有闲洲渚，寄语沙鸥莫浪眠。

这是中国明代的一首诗，这么早，有感于当时有效率起来的土地丈量，闲置土地的不断开发和纳入管理，写诗的人有他具体的忧虑，别说是人，很快就连飘飘天地之间的沙鸥都没停脚安睡的地方了。这首诗据说发生了神奇的效果，该州奉命执行政务的太守，有感地当下停止土地丈量作业。但我们知道，时代没停下脚步，时代不予理会，时代是集体的而不是个人的，一定程度以上的感知、思索和决断正像这样只发生在个人。明代的此一辉煌成果是有名的《鱼鳞图册》，还好好保存在外双溪故宫博物院里，之所以称之为“鱼鳞”，是因为每一块登记有案的土地，皆四面附有其邻界的他人土地，如此鱼鳞形状般一块一块交叠起来，不留隙缝，是非常进步非常详备的做法。我们也晓得，大致上明朝才算得上中国专制政体的真正开始，倒不是和前朝的皇帝有什么决定性的人格差异（朱元璋是残暴的，但前代的帝王难道都不残暴？朱元璋和永乐帝想做的，前代皇帝难道都不想？），而是历史条件的一样样成熟、管理工具和技术的逐步齐备（土地管理、人

口管理、官僚系统、秘密警察建置、意识形态控制等等），这是千年以上时间的成果。专制需要的不是意志，它甚至无关个人意志，而是一个体系，有配备有能力，并包含一套稳定有效的奖惩系统。

小说家巴尔扎克当年也写过这么一段有趣的文字，我多年前曾引述过一次也从此难忘，难忘通常意味着它还隐隐触及更深一点的地方，话语的潜力还没想尽用尽，犹在人身体里静静发酵之中。巴尔扎克带着同情但也带着揶揄，说的只是彼时法国女性的某种压抑，她们置身鸟笼里一样连偷情偷吃都难度愈来愈高："可怜的巴黎女人，为了你小小的浪漫，你可能喜欢没没无闻，可是公共场所的马车往来都要注册登记，写信要清查邮戳，信寄到之后又得再次核对收件都登录在册了，在这种文明之下，法国女人怎么可能从心所欲呢！"我们说，这种压抑构不成法国大革命的理由（当然，某些巴黎女性可揣着此一私密理由转而同情革命或毅然投身革命，这倒是成立的），甚至时至今天仍无法单独成为所谓性别革命的理由，能做的，基本上是各自求生，想方设法不断提升一己的偷情技艺和段数。

今天来看，历史的结果及其得失相当清楚了，后来我们有了民主革命，杀了皇帝或至少不允许他的意志遂行，还进一步拆解限制国家，但正像最冷静的托克维尔所看到的，有太多比政体改变、比权力授予方式改变更深沉、更本质性的东西，或者说更平常、更得每天进行的事，这其实不见得非通过皇帝甚至通过国家不可，正确地说，皇帝也罢国家也罢不过是在某个历史阶段占有它而已，或倒过来讲，用本雅明著名的"土耳其木偶棋士"说法，它只是藏身于、寄生于皇帝和国家这个大木偶里面，它甚至才是真正的指挥者。我们看，革命之后，这一堆配备和技术并没被毁弃没被阻止，它只是"暂时"地分散开来，被不同人们、不同形

式的攫取并因此得到更广泛地开发和应用，遂成为日后进展最快速的东西。分散的确是好方法，像政治学谈权力、经济学谈财富，都把分散作为核心的解答概念，只是分散如何能一直有效维持下去？百年前两百年前设计出的分割框架和防堵方法如何仍能驯服这些每一天都变强变大的东西？我们其实更早就不祥地察觉，这些东西仿佛会自我生长自我繁殖（我们或称此为权力本质和财富本质，一种很无奈的命名），而且彼此之间好像还有横向相吸的能力，流体也似会自动聚合为一，就像电影《魔鬼终结者》第二集里那个液态记忆合金二代终结者，当然，这个好莱坞所制最漂亮的怪物在片尾还是被消灭掉，这点和我们的人生现实不同。

企业和国家不同，国家仍是道德单位，永远无法停止人们对它的道德质疑道德要求（也因此国家很容易被骂，包括它最凶暴时，也包括它最清明时），同时（同一件事），国家也对它的臣民负有无限责任；但企业不必，除非它不智到某种人神共愤的地步，它只需面对它选取的对象（顾客），负局部的有限的责任。“不做”对国家是经常性的罪状（不喂养没钱挨饿受冻的人，不把交通系统延伸到毫无经济价值的穷乡僻壤或某一深山部落，不接手管教那些连自家父母都束手无策的小孩云云），但对企业不是，人们通常同意它可以只根据供需盈亏做决定。

资本主义很成功地说服世界，它超越了价值的诸神冲突之上，服膺着一个更本质的、科学原理也似的干干净净的东西。亚当·斯密称之为“看不见的手”，它其实是什么？它就只是人类已知道了百万年而且至少认真讨论过几千年的东西，人的自利之心。这大概是人类历史上最漂亮的广告 slogan，只是换一种说法（如我们不是卖窗帘我们是处理生活光线的），让一个再寻常不过的东西不可思议地焕发着神圣光华，可以是上帝睿智之光，也可以是科学

真理之光，并揭示出一个自然秩序，由此创造出一个仿佛极易听懂（是吗？）或说人们极愿意听懂而且不易反对的舒服主神来；更有趣的是，它或许一直在个人内心深处带来不安，但在人愈多的地方、在人成为群成为类时愈得到力量，如同释放。

我们说，自利之心当然不是什么新的、过往人们不知道的东西，事实上，在政治、社会、伦理乃至于每一行每一业（比方各式手工匠人）都早被认识且相当相当程度处理过了；自利之心作为一种驱动力量更加不是新的，它其实就是原始生物本能，在任何动物的行为里都能找到，是一种无须召唤也不会消失的顽强力量，它与生命同在甚至同一物，是以没有谁真的无视它低估过它，相反的，人们毋宁察觉这个力量太野蛮太原始了，它单纯到不容易跟任何其他东西结合，更不容易和人们所珍视的、得之与维护两皆不易的种种价值和解（几乎每一种价值都包含着自省和牺牲的成分，也就是说，对自利之心有所抑制，孟子就最喜欢谈，王啊何必曰利）。因之，在资本主义标举自利之心之前，人们对它的理解其实已相当复杂成熟，实行的方式也是更世故的，人们真正困扰的、处心积虑的，只是某个程度、某条界线、某个有限范围，既不思消灭它也不屈从放任它。事实上，经济学原来借用的也是这一方式，只是有点天真或有点狡猾，或正确说，一开始是天真如今是赖皮，他们认为对自利之心的如此放任仅止于经济的范畴，好像要有这透明围墙就自动有了透明围墙，经济学者不处理价值只管价格，是以价值遭到冲犯、腐蚀和破坏也就不干他们的事（称之为“高贵的义务”），但我们晓得，现实世界里并没有经济内经济外这虚拟界线，资本主义从一开始就是侵入的、无所不在的，每一个人、每一处生活现场，哪里有一种没经济活动、没食衣住行之患的人生呢？

竞争也是本来就有的东西，不自资本主义开始，但竞争的确从此改变了其规格、意义和形貌。我们说，诸神冲突的确让人疑惑受苦，但这避免了出现单一的、决定性的最后胜负，不同价值生长出不同的欲求，让人听着各自不同的召唤声音并各自循路前行，包括弗罗斯特选择的人少小径都可以成立，确保着生命的多样多种多元，便连生活方式都可以相当不一致；但这个万神殿如今有了一个更高一层的主神，由祂说最后一句话，由祂来指挥、取舍、定义并裁断所有的价值，其中最关键的极可能是“定义”。过去的竞争总是局部的（空间）、有限的（时间）、驱赶的，你可以打败或吓跑你的对手，但不容易真正消灭他也通常无此必要，根本的原因在于，消灭不能仅止于打倒，还得负责接管和替代，你还必须设法满足原来的全部需求才行，否则这些只是暂时压住的需求会累积、会持续蓄积能量、会超过临界点爆发另一次强烈地震，这就像中国人讲几千年的，打天下和治天下是根本不同的两个工作；换句话说，在你占取对手的全部权力和利益同时，你也得一并担负他的工作和责任，而人与人、事物与事物的完整有效替代从来都是最困难的事。但资本主义大神相当成功地创造出更高一层或说更源头性的统一，不只是生活方式的一致化，还有生命样式的一致化，也就是从内到外需求的先一致化，你认为美的我也是，你认为必要的我也是，你认为值得拼命的我也是。需求和供给的关系有意思地逆转过来，“供给创造需求”（资本主义的经济学一直这么说，只是我们很多人一直没好好听懂这句诚实的话），供给先于且筛选、决定需求，以至于个别歧异的需求不断被换取，无法或不肯被换取的被压缩到最少最小最边缘，变得不重要、无所谓乃至于你神经病了是不是，它们构不成规模、不足以生出作用因此再不必费心予以满足，更何况它们又没购买力，

它们会自我清理掉，成为再过个一两年就没人听过看过的回忆和梦境云云，用经济学来说比较干净合理，这构不成“有效需求”。

手机消灭了公共电话，电话亭也就从街头然后我们的记忆撤除了，像我这样的人，要不就归顺，要不就回到那种没有急事、没有行踪、世界末日发生也等我回家再说的古昔日子，机会和噩运都不容易找到你；还有超人也是，他没法换衣服，可能得放弃拯救世界的工作。

鲁迅的名言是，世上本来没有路的，人（复数的、一定数量的）走着走着就有了路；这话今天从另一面说是，世上本来已有了路，人愈来愈不走，这条路这些路就又没有了。

康拉德的《黑暗的心》（也是一条愈来愈少人走的路，书店里都快找不到了）里，马洛船长溯河进入非洲大陆，看到的便是像这样的景观，人来过又离去，一切复归原始但又多了荒败的景观。

想起来鲁迅

博尔赫斯认为英勇是非常非常重要的书写特质，我们也时不时会赞誉某书写者、某部作品真是英勇无畏——其实我们可分离出两种英勇来。一是书写自身的，这通常是一种无声的、长时间的、看不出来的必要英勇，以承受为其核心，忍受如加西亚·马尔克斯所说海难也似的书写无援孤独，如博尔赫斯所说的一生无休无望解除的疑惑又得时时做出自己毫无把握的选择和就此深入，如格林所说始终跟着你的一事无成之感，还有，人年纪愈大，往往愈来愈脆愈多裂缝的情感，仿佛已失去了柔软性及其修复能力，如但丁所说荒废岛上那具巨大时间老人塑像，裂缝中不停地涌出来泉水也似的眼泪，最终蜿蜿蜒蜒汇集成为洗掉全部记忆的冥府

忘川，好让那些阴影般的亡魂重生重来。另一是一种特殊的、外加的英勇，正好相反，这是不忍受的、竭尽可能大声讲出来，说的可能只是再平常不过的话，但总是得有人鼓勇讲出它来，比方性爱无罪或国家不该查禁某本书云云，这样的英勇通常无助于甚至有碍于书写本身，但没办法历史有不幸的时刻，有我们称之为“黑暗时代”的糟糕日子。

鲁迅是个英勇的书写者，活在那样一个仍时时有性命之忧的时代，横眉冷对千夫指，感觉人只影单，但我们仔细看，鲁迅的书写感其实并不孤独，他相信自己身后隐隐站着万夫亿夫，我们这边的人比你们那边的还多等着瞧吧，这可能并非他一厢情愿的鼓勇错觉，这真的是某种几近可信的历史允诺，他得以援引一整个社会、一大个世界和人类全体乃至于一整个时代，来对抗最多是当下国家占有者及其附从者这些人，俯首甘为孺子牛，时间于是是他最坚定的盟友，时间会带来源源不绝的援军，在某种深沉的意义下，英勇挡住就会获胜。甚至，历史还会比当下现实更早一步做成判决，也许此时此刻已提前确认他的价值。“它空无一人，英雄正等着人群出现。”鲁迅的书写因此有一种强大的道德优势，让他在那样一个千头万绪、现在未来理应极不确定的年代，写来如此尖利果断，他的文字几乎看不出有什么疑惑，甚至全不分散，指向一致，人的思维不大可能是这个样子，这里头必定有很多的舍弃，或自我说服，借博尔赫斯的话来说是，“就像是一支愤怒的投枪，飞舞在空中寻找目标，一心只想伤人”。我们知道，道德优势其实是论辩的最有力武器，几乎是决定性的，当下的输赢通常就取决于此而非真的说理析理（爱默生说辩论是无法真的说服人的）；我们更常看到的是，坦克车般隆隆开出来，道德一出，道理就变得呐呐难言再没空间也不给你时间了，这其实正

是某种（隐藏的）集体声音，用这样的音量来压盖掉个人的声音，包括自己的。耶稣当年便靠这个击溃那些自以为懂更多的法利赛人，汉代的国政大辩论，的确懂更多的桑弘羊也提前栽在这里。

那样的年代，社会仍是复杂的，世界是多元、多种人的，至少相对于独占的、惟一的国家（以及更早时候的教会）是这样。这是不穿制服的人集合起来对抗穿制服的人，人并不担心声音、行动乃至于思维的统一，人欢迎并寻求这样的统一，以集中一搏的力量；也就是说，这个“群”是针对性的，同时也是乌合的，原先并不存在，是为着某个单一迫切理由才暂时集合而来，所谓的为渊驱鱼，零散的鱼被驱赶而成鱼群，人来自四面八方投身其中，如梁山泊带着各自不同武器、心事和造反理由的好汉，感觉自己应该有所捐弃有所牺牲，所谓牺牲的真正意思其实是冻结式的舍弃而非永久性的抛弃，人原本期待的是事了之后可以恢复乃至于自由展开更完整的自我，他日若得志，威震泰山东。文学书写也是这样，我们有所补偿地赋予它额外的英勇之名，这个特殊的标举，是真诚的但并非严正的文学评价，补偿的甚至不只是书写者人身部分的牺牲（被杀戮、被折磨迫害、被威胁被剥夺），可能还试图抵偿文学本身的牺牲，“他原本可以写得更好更多”云云，我们意识到书写者真正的能耐（这是可察知的，通过我们对该书写者的完整阅读和据理推想），和其实际书写成果之间令人扼腕的落差，纳博科夫说（或确切地说，不愿说）索尔仁尼琴等一干受迫害故国作家的文学成就时就是这样，他也从不同意这类的历史灾难有益于文学。

诸如此类的故事很多——比方一九四七年的法国，当时的政治大风暴是殖民地阿尔及利亚的问题，让·凯罗尔的小说《我将以他人的爱为生》获勒诺多奖（如此特殊的小说命名已说明了不

少事），但赞扬不来自内容，而是因为书写者本人关过集中营，“让·凯罗尔也许不值得获得勒诺多奖……然而他是值得赞美的。”

历史有些时刻如此沉重如此困难，人的选择往往带着深浓的赌注成分，难能周全——我自己近日又把鲁迅从头读一遍，确实感觉他原来可以写得更好，他较多时候“一直用一种借来的声音在说话”，一种匆促的、有当下清晰目的的时代共同声音，他选择加入它。尤其是他的散文，除了为数不多的例外，比方说几篇稍长的幸福题材文章，如偶尔跌入自己童年的、没眼前这糟糕一切的干净回忆之中，鲁迅的散文总是写得比小说还戏剧性、还向心凝聚，这不像是个耐心的书写者试图借助一个更轻灵、更没形式负担的文体（散文），去贴近世界好有所探究有所惊奇有所发现（《朝花夕拾》），这是一个备妥了结论而来的书写者，他要给我们看的不是一篇散文，而是一个“证物”；或者说，鲁迅无意给我们一个有裂纹有棱角毛边的真实难言广大世界，这只是一座舞台，我们总是才看到某个陌生人步履蹒跚走近来，马上看见他脸上涂着油彩，身上穿的也是戏服，跟着开口说出本来该由鲁迅本人来说的台词，角色对调过来，书写者鲁迅反而扮演一个单纯的、接受的、宛如大梦初醒并因此有所领悟的听闻者记叙者。这不真的是他所说的“偶拾”，单是算几率都不可能，这是个恣意变形的世界，也是安排好了的一个小小书写诡计，通过“华生医生式”的装傻完成身份交换（书写者柯南道尔表面上是华生，但其实是福尔摩斯），让早已是结论、早已一讲再讲的话语一再新鲜化并惊异化，如才刚采摘的一蓬鲜花，既得到客观第三者的证词，还隐隐获取了某种启示的、神谕的力量。

鲁迅的散文趋近于寓言，寓言是一种远比小说古老的文体，联系着神话和宗教。寓言于是也是一种比小说更控制、更任意虚

构的文体，没什么道理地把世界变形成那样（比方奥威尔的《动物农庄》，连生物学的基本根据都没有），只为传达一个明确的、大可直接讲出来讲清楚的讯息，所以它的作者通常是机智的导师，而不是自己满心疑惑待解、苦不堪言的书写者。博尔赫斯，我相信他是充分意识到卡夫卡的存在及其殊异成果的，依然如此告诉我们："我一向认为，有的文学体裁有着致命的错误，其中一个是寓言。它总是用无辜的老虎和具有本能的小鸟来宣传某种道德观念，这使我惊奇、愤慨、茫然。"

顺带说一声，在文学圈外的文学谈论方式，把小说当寓言来读的倾向仍非常非常明显，也许是因为这样较让人安心不疑，也许这来得容易，可不必细读小说直接跳到结尾，如爱伦·坡所言"小说只为着说出最后那句话"（一个为害不轻的主张）——这是人们包括一大部分学者不愿更新的另一个古老记忆。

乔治·奥威尔，一个本人比他作品要好不少的书写者，也正是我们所说有话题、被谈论太多的书写者（还好我们都活过一九八四年了），对比于他真正很不怎样的文学成就和文学评价。

相较于鲁迅，我想到的是屠格涅夫，他便做了完全不一样的书写选择。在早半个世纪左右，同样置身于大致相似的历史黑暗甬道时日，屠格涅夫努力抵拒着这个迫切的、放下个人先打倒眼前惟一敌人再说的强烈时代声音，他写贵族也写农奴猎户，写年轻狂暴民粹一代的巴扎洛夫也写自由派西欧派夸夸其谈的罗亭，他的笔始终是探究的、理解的、不大虚张声势的，紧握自己手中不交出来不被征用，日后历史埃尘落定也证实他极可能是最早也最完整捕捉住旧俄知识分子基本形貌、变化及其代价及其陷阱的人，他在逼近同时还写出时间感，包括事情过后的预想和追踪，靠的不是聪明，而是对这些人的同情和不舍得，他对自己书写的

这些人不用后即弃，即便整个世界已完全忘掉这个人这种人。旧俄当时有一种所谓“多余的人”这著名的说法，指的是第一代西欧化的高谈阔论知识分子，很快被时代所抛弃，但屠格涅夫笔下没有谁是真正多余的，尽管像他写下的，人总是随着历史的暴风而转如飘蓬，“我们都听天由命”；当时整个世界热切呼唤着先知、导师、激起人心的抒情诗人以及如赫尔岑所说“整部当代文学史就是一纸大起诉书”的共同起草人，但屠格涅夫仍坚持做一个不受欢迎的小说家——屠格涅夫的书写比鲁迅狼狈多了、不受尊敬多了，也实质的孤独多了，也许正是加西亚·马尔克斯所说小说家是全世界最孤独行业的那种孤独。有意思的是，屠格涅夫并不置身事外，他一直在场，真正置身事外的书写者并不会招致太多的嘲讽批判，人们只是把这种书写者看成不知死活的“另一种人”而已；介入但异质，成为某种杂音某种骚扰，成为一只苏格拉底所说的讨厌牛虻，这不一定来自对抗，更多时候只因为要讲出较完整的事实，完整的事实避免不了一定会冒犯到单一的时代声音。屠格涅夫没有一丝鲁迅式的道德光芒，他始终黯淡地被看成是个很懦怯的人，这当然是道德指控，是英勇的反面。

也许还有契诃夫那种选择——契诃夫以为数好几千的短篇小说写成旧俄当时最完整的民间图像，不因为这一刻你要批判黑暗蒙昧，人们就一律愚蠢奸巧残暴，也不因为下一刻你要引为盟友，人们又忽然全智慧勇敢正直勤奋，都有着黝黑的脸庞、清澈的眼睛和高贵不被污染的一颗心，还有劳动者粗糙但厚实温暖有力的大手云云。契诃夫本人根正苗红，农奴之孙、破产者之子且大半生贫病，他的不幸有趣地成为护身铠甲，不容易拿道德修理他，因此，不得已只能说他是个“暧昧不明的人”。

也许还能再加上陀思妥耶夫斯基的选择——历史的时间刻度

和人生不同，历史的“暂时”往往长于个人的人寿，多样的人聚合为群，时间延迟下来，总会有诸多奇奇怪怪的事发生，包括褴褛的衣装成为新的神圣制服，包括原来只是策略性的权宜行为凝固为行动纲领，并往内渗透改变了人心还改变了人性云云。而且，是否人心最深处，我们其实是害怕自由、害怕独立的，害怕孑然一身有病都不自知，因为这也许正是最难承荷的责任、危险以及孤独呢？陀思妥耶夫斯基看出了这个附魔（意即个体的被抛弃吞噬占领消失）的不祥，这个神圣光亮里阴森的角落，从《卡拉马佐夫兄弟》大审判官故事和梦境的寓言式揭示，到《群魔》的小说写实性揭发，要命的是，他本人因此转向且跳回另一极端，投向沙皇统治，做了历史再宽容都难以同意的现实抉择，陀思妥耶夫斯基遂被看成是诋毁的、最反动的那个人，至少《群魔》是本罪恶的书。诡异的是，在人们较平静谈小说时，陀思妥耶夫斯基的形象完全不同，他（有点过誉的）一直被看成是革命性的书写者，以他极强烈的混乱、庞杂、幽黯和败德（被赋予绝对正面意义的一词，至今依然），堆叠出小说难以承受的重量，以及并非必要但唬人的物理厚度，抢先当时所有小说家好几大步进入所谓的“现代”。这个两面神吉尼斯一样“最进步／最反动”的陀思妥耶夫斯基不容易和解，一直到今天，人们息事宁人的做法总是，假装忘了有《群魔》这本书，咽下去，专心只谈他的《卡拉马佐夫兄弟》、《白痴》、《罪与罚》等等。

懦怯的人、暧昧不明的人、反动的人，老天，这指的是屠格涅夫、契诃夫和陀思妥耶夫斯基，每一个都是远比英勇的鲁迅强很多、丰富很多而且深远很多的小说家；或者说，如果他们全都舍弃了自己的小说人稀小径，有多少地方是走不到的看不见的？有多少发现根本无由被察觉、被说出来、被我们读到？想想，一

个全然正面英雄、神样的巴扎洛夫故事？一部光明战歌兼赞歌的《卡拉马佐夫兄弟》，我们损失多少？——还好那样一种时代声音飘过去了，还好有人不像一个时代而像一个个人那样写，还好我们日后有一百多年时间，可以活着地、一本一本地、以一个单独读者面对一个单独书写者这样子来读小说。

哪一只才是活狮子

今天，就在台北，教会还在，包括新教的卡尔文教会，我们要不要集合起来消灭他们？

推理小说这个居心多疑阴黯的东西，有时也会提供我们有益的建言，比方提醒我们别只做个义愤填膺的好心笨人——它在眼花缭乱告诉我们谁都可能杀人同时，也提醒我们，你得设法拨开云雾，去确认这样一桩谋杀案的真正获利者是谁。谋杀故事往往状似一场游戏一场繁复演出，但其实是简单、现实而且生硬的，杀人并不浪漫。

转换到我们的话题是，我们一样得学会拨开满天云雾，去确认真正的权力如今何在，此时此刻手握奖惩力量拦阻在我们前面的是什么，谁消灭我们的多样可能；用海明威著名的讲法是，分清楚哪一只才值得一打、打它才堪称英勇的活狮子，哪些则已是躺卧在地的老狮子死狮子，哪些又是如今价格不菲得好好保养的狮子标本。

死得最彻底的狮子应该是性的道德禁忌，现实已翻过好几番都倒置了，就以裸露自己身体这事来说，从报纸头版到社会版到娱乐版再到没记者会来、只供网路自行流传，意思是，现在就连作为商业手段都慢慢不是了、脱钩了，已更接近是某种日常行为、

某种交朋友方式，你总得自我介绍不是吗？脱光衣服作为一种终极的自我牺牲来抗议公共之事（要求民主选举或保护某片湿地云云），或如六〇年代“花的儿女”那样是一整个理念、一堆梦的直接揭示暨其实践，这已成为封存的、愈来愈不易看懂也无感的历史了。它的最大风险大概只剩感冒着凉，但这不难避免，今天书写者动辄在小说里脱光自己衣物不够，还跑上脸书再脱，是否也多是一种交友方式呢？

曾经更凶恶的教会这只狮子也死得差不多了，尽管它偶尔仍会想起来出面诅咒同志什么的，美国那边也此起彼落仍要求学校不教达尔文，想重回那种上帝工作六天周休一日的创世日子，但理它干什么？

国家的状况确实比较麻烦，毕竟此时此刻，在地球之上许多地方，国家仍是张牙舞爪的，天天想着吞噬人，更何况，宗教信仰和性爱皆可回归单纯个人，但人和国家的关系永远是公共的，人无法真正地一直自外于国家。惟起码今天在台湾是（也不只台湾一地），我们谴责的基本方式，已从抗议制止它做什么，一一转变成要求它做什么。台湾的流行说法是“硬起来”，要政府严刑重罚押人关人枪毙人，要它驱赶游民好像清垃圾而不是面对活人，要它广设监视器，要它捕杀流浪猫狗，要它放手管管那些肥胖的人、抽烟的人还有后座不系安全带的人云云，还好有政府，要不然我们如何能顺利活过每天二十四小时。也就是说，我们不是要政府节制其权力，而是要求它扩张使用权力，政府缓缓退居为只是一具被驱动的机器（而且天天抱怨这机器限制太多，“不会做事”），真正的使用者是集体意志，是某个已逐渐凝结成形的单一声音，是艾柯所说的新形态民粹。这些年在台湾做社会运动的人都有一种共同的沮丧，真正难的还不是官员还不是所谓的政府，

他们多少还有些专业知识，多少可讲点道理，只是谨小慎微怕东怕西而已，尤其怕民调数字、怕看起来人更多声音更大的那一边；真正没办法讲道理的，是家长、是在地居民特别是网路的匿名者这些潮水也似涌来的东西。

“挺你”“踹共”（“出来讲”的闽南语）云云，是这些年来台湾民主言论天天会听到、几乎是万用的词组，我们用来选领导人，讨论大政方针和专业工作，谈教育改革、经济布局和疫情防治，无所不能。它们原来是、其实至今也仍然是打算耍流氓的人才说的，基本上，挺字是不分是非黑白盲目支持到底的意思，出来讲不是真的要讲，而是列开阵势大家别啰唆要分赃要干群架选一样的意思。字词当然可转换使用，但字词的转用，意味着你要挪借它原来的意义和本质，要召唤它特殊的情感和力量，要换一种游戏方式和规矩。一两人开始用它，可能是俏皮，但扩张发展到我们今天这种幅度及其涵盖层面，这就是基本图像的改变了，包括我们的认识方式、思维方式和行动方式。

如此的现实新景观和人的记忆残留之间的落差，于是成为某种言论诡计、书写诡计的温床，召来的不会是义人，而是那些机智的、抓住机会的人——人群已出现聚集在那里，英雄的位置有限得用抢的（当然，今天扩大成每个电视频道可提供三到五个名额，是以英雄还是拿通告费的），我们或可称之为“萨特的诡计”，通过不断追打（不是真正的批判）某只已无法伤人的狮子，来附和社会讨好人群取媚时代。永远站人多的那一边（人的多少和事情的是非完全是两回事，论几率亦然），如何能不是虚假的、扮演式的英勇和正义？更多时候这是怯懦的，还是自利的，当然是这样。

比拟为萨特可能对萨特不够尊敬（但我实在不愿我的文章出现那些不堪的名字）。萨特是个极聪明也最妩媚的书写者，历史的

风向感尤其敏锐而且果决。安娜·西莫南《被历史控制的文学》一文（请留意这文章名字），提到过出版法国新小说的午夜出版社负责人兰东的一则回忆，那是一九五八年四月当时，兰东抗议《问题》这本书遭查禁（这是兰东期待发生的事），撰写了《致共和国总统的庄严的请愿书》，寻求当时法国知识界文化界的声援：“我不认识萨特，我是在蒙塔朗贝尔前面碰到他的。我作了自我介绍：‘热罗姆·兰东。您是否准备签名？’我把《请愿书》递给他，他就在街上签了名，连看都没看，也没想浏览一下，当时我心里想，‘他胆子可真大。’”这是典型的萨特，立场永远先于内容甚或不必管内容。

今天我们知道了，加缪远比他坚定认真，雷蒙·阿隆也远比他勇敢负责任，但萨特永远知道该第一时间正确地站定哪一边，知道群众在哪里，年轻人在哪里，道德优势位置在哪里，“在一个除了某些该死的人之外都是或将是抵抗运动成员的知识分子阶层里”。米兰·昆德拉引述过加缪忍无可忍反击萨特的那句神来名言，说萨特和他的追随者“把自己的扶手沙发椅顺着历史的方向来放”，昆德拉还补了一句，这扶手沙发椅还是装了轮子的，可以在历史转向时跟着灵活转向，且由各式各样群众来推动，“大家将它推着向前。推它的人正是那些现代的高中女生、她们的妈妈、她们的爸爸以及那些反对死刑的人，那些‘新生儿保护委员会’的成员，当然还包括政治家们。政治家们一面将那扶手沙发椅推向前去，一面将笑意满满的脸转向跑来跟在后面的群众，而群众也眯眯笑着，因为政治家们知道，只有‘高兴’成为现代，你我才是货真价实的现代。”

被控制的文学，安娜·西莫南口中的控制者当然不是笨到、野蛮到查禁它的国家，而是时代的风向，以及像萨特这样子的人。

抵抗国家一天仍停留在这么舒服如躺安乐椅的道德优势位置，另一面来说，你就很难对一个时代真正进行思索讨论，包括各种投鼠忌器的保留和迟疑。就算你没意思要对抗这些时代的流俗声音和习惯，你仅仅只是想“像一个书写者那样子写”所以无从附和它理会它，你仍会不知不觉冒犯到它（至少有一半几率），你的这种存在方式先就是个碍眼的、让人不安的钉子户。就像博尔赫斯准确无比的用词，由于他们是进步的，那你当然“都必须像一个倒行逆施的人，一个不计什么利益的人”。

我们知道，台湾和大陆的民主进程和社会发展有着明显的差别，在彼岸，国家仍是只活狮子，生猛无比拦在所有人面前，每条像样的前行之路都会很快碰到它，因此，台湾这些迎风滑翔的人、这种不假思索的过时英勇还能输出，就跟传统的、夕阳的工业输出和技术转移一样。这是近几年来我（一定不只我一个）常发生的颇为难状况，总有热切的大陆读者朋友两眼发亮地跟我描述台湾去的某人，并打探地想知道更多他的人他的事他的过往种种。台湾很小，圈子内就这些个人，谁是谁、玩的是什么大家心知肚明，我该不该就说了呢？这个他口中敢言敢骂如英雄的人，其实是个最柔软、每句话都讨好在场群众的人；这个站定弱势的人，他在台湾只和政商高层打麻将和高尔夫球过日子；这种动人的英勇，只是个简单的传播现象和角色扮演而已。大陆有其阶段性的目标和迫切工作，人很难同时做好两件重要大事，也许这些飘过去的人仍有其策略性的正面意义也说不定，就像屠格涅夫笔下那个最柔弱、随风飘流变色、也遭时代用后即弃的罗亭一样，日后高尔基仍为他辩护，以为这仍是有益的积极的带来新鲜空气的；或像格林笔下战死在海地那场血腥镇压的英国骗子琼斯少校，他还真的死得像个英雄。某种历史时刻，呼群保义，无从挑拣地

总会聚集着挤满着心思各异的各种人，包括假的人，也包括会弄假成真的人。人们的梦、视野和启蒙，通过各种捉摸不定的路，也可以由不是那么对、那么经得起考验的人携来，我们得为艰难且暧昧不定的历史留点哀矜的余地是吧，至少这样我们心情好些，像史家房龙讲的，可以不必“懦怯到真要去憎恨这些人”。

说到法国新小说、午夜出版社及其舵手兰东，我们补充一件好玩事，那就是冒犯当时法国政府让书查禁，不只是个聪明的出版策略，最终还变成竞争——一九五九年以后，独占禁书的午夜出版社有了对手，那就是马斯佩罗的新出版社，这仍跟萨特有关，萨特受不了让兰东垄断这一进步战场。兰东自己如此讲：“弗朗索瓦·马斯佩罗马上就站到了同样的位置上……他一旦成为出版商，就出版了和我们完全类似的书籍，有时也许比我们更有勇气。他的起步比我们晚了许多，可是被查封的次数却多于我们！”

是的，比的就是被查禁的次数和频率。

从生活的改变开始

格林的《问题的核心》有这么一场，是主人翁斯考比一个人静静看着他夫妻俩住的这个屋子，这些年这么不知不觉下来，妻子的东西愈来愈多，满屋放的都是她的东西，她的存在如此清晰、具体而且堆堆叠叠如盘根错节；相反的，他自己却是东西愈来愈少的人，他的存在愈来愈不留痕迹，愈来愈透明，这样一直下去会怎样呢？这个发现，让斯考比有点悲伤，也感觉不祥，好像自己和这个世界、跟所有人背向着前行，愈往前愈脱离开来，他或已悄悄走上某一条不回头的路了，斯考比感觉这是犯罪——

《问题的核心》，写的正是斯考比这样一个正直而且很聪明的

人，如何一步一步走入炼狱的过程，格林称这个尽头是炼狱，他每一步都是心思清明的，甚至是预见的，他完全清楚自己在干什么，只是我们很难说清楚他是自我选择的还是被迫的。斯考比最终连死亡都是淡去的、不惊扰的，人们知道他死了，却根本察觉不出少了谁缺了什么，包括他的妻子在内。斯考比说炼狱的味道是淡乎寡味的，一种遗忘的味道，就像舌尖上那种圣餐的无酵饼。

我自己不是容易害怕的人，至少从小学五年级不再怕鬼、敢半夜自己起来上厕所之后就这样，代价可能是不敏锐、严重缺乏想象力以及同情心有所不足；我也相信导演费里尼说的，害怕其实是一种很精致的感觉，以及本雅明在他小时候游戏书上写的："不要害怕夜间的影子，快乐的孩子利用它们来做有趣的游戏。"尤其活到如今这个岁数了，除了超过四小时的长程飞机和当面肉麻奉承的话语之外，能吓到我的东西真的不多了，包括那些一心想吓你的虚张声势小说。但《问题的核心》真的是一部很恐怖的小说，有点像张大春说朱天心的《初夏荷花时期的爱情》是这些年他读过最恐怖的小说一样。格林当然没存心吓我们，他只是像个书写者那样持续地想，一层一层找出某事某物的真相，这必须平静必须长时间的专注镇定，《问题的核心》这次，他告诉我们有一个特殊的、无法逃遁的炼狱，或正确地说，对某些特定的人而言就算知道了陷阱何在、知道结果如此也无法躲开的炼狱，除非你愿意变成另外一种人、一种你努力不要成为的人，去做你或因信念、或因价值、或只因最单纯的善意或同情实在不愿也不能去做的事，"有些罪只有真正用心高贵的人才会犯下"。

这真的是可怕的，更可怕一点的是，我以为这带着预言，不只发生在二次大战的狮子山国殖民地而已，斯考比所说的不赦之罪，今天更像是人的某种基本处境。

你晓得，很早很早以前，人类各处皆不约而同发明出所谓的流放之刑，把人逐出国家逐离社会人群，驱赶到某个我们管你是什么地方的鬼地方，刑度基本上仅次于直接处决（苏格拉底当年就是要死要流放二选一），重于监禁和鞭杖，是某种除了保留生命剥除一切的“准死刑”，通常并不再附加另外的折磨，刑罚的重点在于让你的存在无意义，你讲话不会有人听见，你也仍可以写诗写小说作画舞蹈或研究宇宙，但系以一种全然的自言自语方式，连回声都没有，意义不超过打发时间和练身体，凡此种种。彼时的冥界因此不必另建于另一个次元，或至少得挖进到某地底深处，人的世界界线之外即是，人直接就可以走到，有时光是迷路都会走到。

这个看似轻松的刑法后来慢慢不能用了，因为地球逐渐站满了活人，到南极到非洲内陆某丛林某草原猎游成为非常昂贵非常奢靡的游戏，是有钱人的主题乐园，我认识的朋友就只有那两三个人去得起（以及好意思真的跑去），而且回来一定写成文章拍下照片一五一十告诉我们，否则不就锦衣夜行了吗？包括丛林里如何搭建起五星级设备的草棚，严格训练的、身穿洁净制服的在地黑人侍者以“7:1”的比例伺候你一个，一清早先奉上一杯冰凉调酒云云。这种流刑，若仍由国家安排行程国家埋单，那不是鼓励我们大家快乐犯罪吗？

但今天，稍微认真的书写者都知道，书写面对的不再是死刑，而是流刑，这是不同的困难。

这当然是进步，起码我个人坚信这是确确实实的进步没错，书不会被教会焚烧被国家查禁当然是进步，人不必为着做一件稍微有意思的、自己相信的事就得时时带着牺牲之心、带着从容赴死的准备（“我自横刀向天笑”云云）当然是进步——此时此刻，

我就坐在台北市的这家咖啡馆里，有钢笔（张大春夫妻送的）、有稿纸（初安民帮忙印的）、有咖啡喝（工读生端来的）、还居然可以抽烟（这罪恶之物倒是我自己买的），尽管置身户外满吵杂的，永康街满满是人如川如河，又逢上号称千年最冷的这一个冬天，僵硬发痛的手指（冷是某种会累积的东西）让我不断想起《玫瑰的名字》最后、已是老僧侣的埃森努力写着大图书馆被烧成残字词组的往事和所有死去的人。至少，除了自己的能力限制之外还能每天早上心无太多恚碍地这样写，稍稍恶心来说，这并不容易，曾经有多少更值得这样的书写者想都难以想象，遑论可得；当然我也知道，这拖一年是一年，你不会知道其中哪一个、哪时候会先消失，它们都不是可长存之物，被编组起来、仿佛已有自身清晰意志和明确方向的时代轰轰然前行，不断地抛下东西、淘汰东西、替换东西。这说的不是将来，而是一路过来已发生的事，过去这十年，我书写用的咖啡馆已关掉了七家，钢笔、墨水和稿纸肯定是夕阳也似的东西（日本人称钢笔为“万年笔”，这命名显然涉及广告不实），也许“立法院”发神经又会通过更厉害的下一版烟害防治法，这两年前他们就试过了不是吗？说真的，这些有形之物的消失或都是小事，人要配合要调整都没太困难，事实上这远比负隅顽抗容易多了也好看多了。它们的尽头处会怎样？不过就是把自己给改变成一个戒烟、在家使用计算机、想喝咖啡自己煮的人而已，这还利己利人，谁都早这么做了，包括年纪还大出我一截的加西亚·马尔克斯（戒烟并使用电动打字机），还不是照样写出《迷宫中的将军》等一堆了不起的小说来？

但就像格林讲的犯罪感觉、像博尔赫斯说的倒行逆施，我难免也想，我某种发神经也似的抗拒之心所为何来？我到底不安些什么？也许，正因为这一切、这样的改换自己是这么简单、舒适、

合理而且还有利，神不察鬼不觉，几天之后就包括你自己也恍若遗忘，就像某个棒球教练讲打假球，“很容易，只要投手故意损失一点点球速，改一两球幅度大小的进垒路径，二游间再伺机搞砸一次关键性的双杀就成了。”

这细讲道理有点麻烦，但这么些年冷眼旁观，我一再看到的的确是，台湾一再折损掉的好小说家、好书写者，老实说很少是因为文学信念的直接破毁，而是生活方式的改变，事情通常就从这不起眼的地方开始。一般而言这会有二到三年左右的“看守”时间，原有的文学信念依然挺立无恙，可能还更常讲而且讲得更响亮，但逐渐有种愈来愈浓郁的虚张声势味道，包含着一点点不自然、一点羞怯、一点不甘心以及更多的无奈和自嘲，我一时想不起来有谁曾经成功回返过，时间直直前行稍纵即逝，等你事后再想起来时一切又已如此自然无事，你为他提心吊胆的日子显得如此遥远还感觉不真实，这不再是那个书写者了，那个你打心里为他加油、时时等他新作品、必要时借他一点钱的书写者了。

我永远不敢低估教会、国家仍是活生生狮子时的书写险峻处境，比我狠心的纳博科夫都不敢低估，我只能说，我们面对着不同的困难，要求一种不一样的英勇和抵抗方式。昔日他们威吓的是个别桀骜不驯的书写者，但伤害不到或说还不懂如何消灭文学书写；如今威胁移转到文学书写这门行当、这件工作本身，碰触到它真正比较柔弱、比较不知从何抵抗为何抵抗的部位，直接逼问它的意义，它的价值，它特殊的工作方式和世界的关系，没有文学会怎样？说说看会怎样？——我记得多年之前米兰·昆德拉就为我们揭示了正确的文学（或小说）死亡图像，也许西欧远比其他世界各地都早看到此一尽头模样。昆德拉嘲讽地说，如果你以为是那种高楼大厦轰然巨响垮塌下来的动人方式可就大错特错

了，恰恰好，死亡不起眼地、隐秘地，静悄悄淡出人们的眼角余光之外，这是死亡最本来的模样。昆德拉熟知各式各样的政治迫害及其后果，但文学不会死于迫害（个别作家会），所以不会是壮烈的，他嘲讽的正是这一记忆残留，弄错了事情真相；文学的死只是遗忘，被足够数量的人们遗忘，遗忘是漫不经心的，也是听不到声音的。

抵抗一个国家、一个教会，你仍有可能在国家之外、在教会之外找得到一个可防卫的阵地（借本雅明语）以及盟友，一般而言盟友的数量还不至于太稀少，书写者不会感觉孤单，也许还太不孤单了，并肩作战时彼此太靠近太拥挤，往往丧失了一部分必要的隔绝（适度的隔绝才能缓缓孕生出独特性，如列维—斯特劳斯所说的）；但抵拒一个时代，你仍只能留在这时代之中，这有点力大难以自举的麻烦，如今所谓的流放，是一种两脚站不到、踩不实土地的漂流感觉，这不仅是一种精神状态，还是每天每时的具体生活事实。光是保卫书写本身，让书写仍成立、能持续进行、不被世界时时穿透书写的最低限度空间，往往就得竭尽一身力气，包括做一些不合理的事、过某种不得不违逆于社会习惯的生活，包括取消自己多余的梦想好不受挟持，包括无法和世界、和众人维持基本的礼貌，时时摆一张不讨人喜欢的脸，只因为必须保持专注——朱天心近两年的说法是“我不知道过这样的生活，是否能让我顺利写出好的小说来；但我知道，不过这样的生活，对我而言想写好小说断无可能”。

究竟是你选择如此或是你拙于生活已无关宏旨，重要的是不一致。卡夫卡这个拙于生活的人在日记里这么写过：“凡是活着的时候不能应付生活的人，就需要用一只手稍稍阻挡住他对自己命运的绝望……同时他要用另一只手记下他在废墟中看到的东西，

因为他能看到与别人看到的不一样的东西和更多东西；归根究柢，他在一生都是个死者，但却是真正的幸存者。”

这话也许说得太悲凉，毕竟日记本来就是个太陷入、太容易封闭于一己感伤的“文体”。我较简单的想法是，在一个时代中，尤其在一个大家同方向、同速度前行如一列平稳火车的时代中，你必须让自己错身开来，至少以不一样的时间节奏、不一样的停停走走方式，你才能看出东西、看出层次、看出运动变化和隐藏，其必要代价当然是遭到推挤冲撞，以及人们不断投过来的不解和气愤眼光，冯内古特小说《加拉帕戈斯群岛》书中的我选择当一个死者一个鬼魂，为的便是自由地进出人心看清真相，可以出现在想出现的地点，选在某个不恰当不可能但如此有意思的时间隙缝。所以汉娜·阿伦特的如此结论我建议我们用最心平气和的方式读它：“一个时代往往会把自己的烙印最清晰地打在那些受其影响最小的、最远离它因而受苦最多的人身上。”

昨日的雪而今安在，大地跳着死亡之舞，航行于多瑙河上的船只载满着愚人——

去年，其实只是又来了而已，大陆那边托出版社捎来信息，邀请朱天文朱天心可否也和读者微博一下，晨昏定省，这好像已接近是文学书写者必要工作的一环了，惟自反而缩，一个文学书写者还有何能耐多提供世界什么？除了认真写好他能写的东西。福楼拜以为书写者应该隐身于自己的作品后头，这是专业意义的话，倒不是什么不忮不求之类的道德劝诫之词，尽管今天再听起来多不兼容于我们这时代、多冒犯一堆永远站自己作品前头的作家，却仍是千真万确的。你吃什么晚餐对世界毫无价值，你生了病自行就医吃药就好干嘛惊扰大家要一千人按“赞”呢？当然也不可能因为你写小说，就自动成为两性情感专家乃至于窥破宇宙

星象奥义的占卜者预言者云云；这比较像是敏于生活的书写者，做的都是小说不擅长、无法做到的事。话说回来，读者纯粹基于情义相挺而买你的书（事实证明这有效，糟糕的正是这有效），其意接近慷慨解囊赞助，这不是该避免该劝阻的事吗？书写是一种志业工作，而不是劝募的慈善单位，抵抗这一无法抵抗的集体力量集体需求，我们的小说家朋友骆以军说是“伪善”（于是我最近新的名字叫谢伪善），但这我们仍称之为尊严。是的，“我们有义务成为另一些人”——所以朱天心尽可能礼貌地婉拒了，“作家安静地写，读者安静地看，这是我喜欢的文学样貌。”

九　回忆四十年前柏林童年的本雅明

小时候，我外出散步时总喜欢透过地面上铺着的栅栏向里窥视。这种栅栏让人站在橱窗前也可以发现：橱窗正下面有一个洞。这种洞穴是给深处地下室的天窗透气和透光用的。这样的天窗与其说是开向露天，不如说是开向地的深处。我的好奇心由此而生，我透过自己恰好站在上面的栅栏铁条向下张望，期盼着在这种上半部露出地面的地下室里看到一只金丝雀、一盏灯或者一位住户，如果我白天的这种期待落了空无所获，到了当天夜里，事情有时就会反过来，在梦里会有目光从地下室向我注视，让我动弹不得。这种目光是那种戴着尖帽的地下精灵向我射来的，它刚使我毛骨悚然，随即便又消失无影无踪了。因此当我有一天在《德国儿歌集》中读到下面的诗句时，我很清楚自己所处的情形："我走下我家地窖，想开桶把酒倒；那儿站着一个驼背小人，竟把我的酒罐抢跑。"我认识这帮喜欢捉弄人、喜欢恶作剧的家伙，而且他们以地窖为家也是不言而喻的。这是"一帮无赖"，与硬果山上偷小公鸡和小母鸡的夜贼——喊叫"天要黑啦"的缝衣针和大头针——是一路货，他们可能对驼背小人知道得更清楚，而我都无法进一步了解他，直到今日我才知道他怎么称呼。是妈妈最早向我透露了他的存在。每当我打碎了什么或将什么掉落在地，妈妈会说："笨蛋先生在向你致意。"现在

我明白她指的是什么了，她说的就是那个盯着我看的驼背小人。小矮人盯着谁看，谁就会心不在焉，就会既不留心自己，也不注意那个小矮人，而是神志恍惚地站在一堆碎片前："我走进我家厨房，想给自己做一小碗汤；那儿站着一个驼背小人，竟把我的小锅打碎。"他出现在哪里，我在哪里就会掉落东西，掉的是什么东西也看不见，直到几年后看见大花园变成了小花园，大房间变成了小房间，大长椅变成了小长椅。它们萎缩了，仿佛长出了和小矮人一样的驼背。那个小矮人到处跑在我前面，抢先堵住我的道路。但他除此而外并没伤害我什么，只是这个灰灰的监护鬼不时让我重新忆起那些几乎被我遗忘、然而曾属于我的东西："我走进我家小屋，想吃麦片糊糊；那儿站着一个驼背小人，竟将我的糊糊吃掉一半。"小矮人经常这样站在那儿。只是我从没有见到过他，而他却总是盯着我：在我捉迷藏时藏身的地方，在我站立的水獭笼子前，在冬天的早晨，在厨房过道的电话机前，在蝴蝶飞舞的布劳豪斯山，在铜管乐中我的冰道上。他虽然早已隐退，但是他的声音如同煤气灯显赫的丝丝响声，站在世纪的门槛上对我轻声叮咛："可爱的小宝宝，啊，我求求你，请为驼背小人一起祈祷！"

这篇看起来很甜美、甜美得有点森森然的短文是瓦尔特·本

雅明写的，应该就是他《柏林童年》书中最为人知的一篇，不只因为它总是被置放在该书的最后，有压卷的味道，取得某种文章实际内容之外、之上的更大指示力量，更因为汉娜·阿伦特的缘故。在阿伦特那篇极著名而且漂亮无比的导言文字里，她直接把这个捣蛋的、敌意的驼背小人和本雅明一生的厄运不绝联系起来，仿佛驼背小人一直跟住他（“那个由美德、天赋、笨拙和灾难编制成的无法解脱之网”），从德国到法国、再到最后本雅明力竭自杀于法西边境，那是一九四〇年九月二十六日这一天，距离他和驼背小人的“初识”已整整超过四十年，驼背小人终于做完了它对本雅明最后一次的捉弄，阿伦特叙述了此事的前前后后，如此无奈地指出来，这原是可避免的，或说依几率不该发生，“只要早一天，本雅明就能顺利地通过。只要晚一天，在马赛就能知道暂时不能取道西班牙。只是在那个特殊的一天，灾难才可能发生。”

我们知道，几乎（我不晓得有没有例外）每个民族、每一个地方的神话传说中都有驼背小人这类的捣蛋鬼存在，包括我自己的童年，用它来解释、来安置人每天生活中总会碰到的小小失慎、小小倒霉和小小不解，比方人好好走着为什么忽然跌一跤，桌上食物为什么被咬了一口，收存起来的东西为什么会找不到或自动移了位，平稳的小河流为什么有处危险的漩涡或夜间有奇怪的声音传来，凡此种种。这有诸多意义和功能，其中很重要的一样其实是宽容，是不加深究，并顺势把人的某种错误归返给这个（曾经是）万物俱灵的世界好从中释放出来，生活于是可以流水地、安然地继续下去。也就是说，碗当然是小小本雅明打破的，但母亲含笑说（她相不相信呢？）那是驼背小人害的。

宫崎骏的《龙猫》动画里有一段，那是皋月和梅两姐妹一家搬到乡下去，没人住的空屋子容易脏而且腐朽得快，但乡下婆婆

说那是黑小鬼居住的缘故。宫崎骏把黑小鬼画得很可爱，圆滚滚的小毛球还长了眼睛知道四处逃窜（在稍后的《千与千寻》中成了勤奋搬煤块、吱吱喳喳抢吃五色金平糖的劳工小黑炭），皋月和梅两姐妹开始提水打扫擦拭（乏味的劳动成了驱赶追猎游戏），明亮如水的月光里，黑小鬼成群飞上天，它们去找另一间空屋子。

打碎自己生活、工作、婚姻、希望还有一条命，这又是谁捣的鬼？

阿伦特画了一条直线，或说把这道应该止于童年的直线一径延长下去，不去理会欧陆的地形高低起伏和国界，不顾忌总是曲线形状的时间，不管我们缠绕纠结、每件事都有数不清前因和数不清后果的实际生命基本样态，奇怪却没谁认为阿伦特这么做不恰当——最直接的原因也许正来自本雅明本人，仿佛是他邀请我们做此联结的。本雅明自己讲，《柏林童年》并非自传，甚至无意要稍稍完整地全面呈现童年；这全是认真挑拣过的记忆，或直接说就是那一物那一景那一事（内阳台、针线盒、电话机、冬日的早晨、斯德格利尔街与根蒂纳文街交汇处的街角），选取的人站在当下世界，选取的根据是当下的某一个或某一团疑问，当下才是他真正的（或原初的、动心起念的）关怀。而当下究竟什么？从你自己到整个眼前世界，愿意的话这全都是谜，数不清数量的细碎之谜并也合为一个总体的大谜，每一物每一景每一事都有它的时间来历，这限定着它的未来（其意义，其可能性），我们针对着某一个问题想，也就同时顺着它某一条特殊的时间甬道回溯，于是，这样的回忆比较无情，它是思考，而不是思念。

最起码本雅明努力要做到的是这样，所以他在书稿的序文说："我努力节制这种情感，旨在以特有的社会发展必然性，而不是以带偶然性的个人传记去追忆往日的时光。/这样导致的结果是：

只是展开经验之连续性而不能凸现经验之深邃内蕴的传记性要素完全隐退了，随之隐去的还有我家人和儿时同伴的整个外形容貌。相反，对于大都市在一个来自市民阶层的孩子心中留下鲜明经验印记的画面，我则努力不加疏漏地去捕捉。”

把自己的童年回忆捐出来成为公产，个人成长让位给社会发展，以必然性来取代偶然，听这些话，我们有理由期待这是一本“大书”，大书特书，它理应会呈现一种全体的、至少像某个大区域水系那样诸河纵横奔流的动态时间景观，来取代个人的、单一的自然之流。比起拉起窗帘、躺在床上、纯粹一人回忆的普鲁斯特七大卷《追忆似水年华》，就算书稿的物理厚度不是非压过不可，其实际内容岂不应该更壮阔、更复杂、更株连甚广？

由于《柏林童年》系以遗稿方式整理出来，有些事不好绝对说准，但我们看各种出土版本，规模差异不大，全是由那二十到三十篇小短文辑成；而且，愈后期的文稿，似乎回忆方式愈显得纯粹、静态、不长反短，删除掉的多是解释的部分、和日后的我日后的世界联系的部分以及连续性的部分，如《驼背小人》这篇，像这段话便没出现在最后一稿里：“我想，传说中人临死前眼前快速浮现的‘整个世界’是由那小矮人对我们大家获得的图像组成的，那图像就像曾是电影摄制技术前兆的固定小书画页一样在我们面前快速翻过，面对这样的固定小书只要轻轻一碰，上面的齿轮就会沿着卡齿转动起来，接着，书页里的画面就会难以分辨地一个接着一个快速地闪现，在这样的画面接续闪现中就能见出拳击手出拳时的整个动作，见出游泳者是如何搏击水浪的。小矮人对我也拥有着同样的图景。”

仿佛随着时间，随着人愈靠近这些回忆一分，本雅明自己便愈被它们所吸进去所催眠；仿佛这些东西更进一步要求自己成为

主体，以某种更干净更驻留的形貌，要求被更小心翼翼地对待，尤其要求暂停或至少放慢时间，它们正是耗损、改变以及无来由消失于日后时间里的东西，就像中国那个愚人故事，珍贵的宝剑掉落河中，船继续顺流前行，人只能离剑愈远，在船身上留下记忆的刻痕只是绝望的徒劳。记忆和时间有一个很难解的矛盾，这有可能是本雅明原先低估的。

当然，书写者的原初意图不需要等同于书写成果，不等同通常是好事发生而不是失败，代表人在书写进行之中有所获取，毕竟书写之中的思索总是远比书写之前（带着期盼的）要绵密、专注而且实际，以及，不断进入到远近层次不同的视角和随之而来始料未及的更多世界真相。即使书写结果是“减法”的如本雅明这样，也意味着书写者实际上知道了，有某一部分远眺的想法是单薄的、说不通的，有一部分可能只是不够准确，或者还有一部分是奢望，仍可回收心中还原为某个有热度的念头，好等待一个更好的世界或更好的自己。删除的依据通常来自真相（韦伯所说“不舒服的真相”）的逼近及其不断撞击，但不成功的原初书写意图不是全无意义的，这里头通常包藏着一次确确实实的触动，一个难以言喻的神奇核心，一个在书写者心里某处熠熠发亮的点，一个或者太过美好太过巧妙的愿望，书写者仍可以选择不屈服，他可以相信有问题的一定是这个世界，而我只是还没真的准备好而已——博尔赫斯曾说，有时我们对某一本书心存感激，不是因为它成功写到了什么，而是我们看出来“它本来想成为什么”，它保留了有时比结果更重要、更根本的问题本身。

据说《柏林童年》动笔于一九三二年，这原本是约定好的交稿时间，本雅明这上头很像学童，暑假作业总要拖到开学前一两天才开始写。一九三八整整六年之后他才交出第一次书稿，书名

也由原先的《柏林记事》改为《一九〇〇年前后的柏林童年》，由一个城市凝缩为一个人，时间也退到了远处像一幅静止的图——这是一本没人愿意出版的书，我从出版社编辑的角度来看这很合理，欧陆当时风起云涌，各种意识形态的交锋尤其剧烈而且迫切，现实世界直逼每个人眼前，大问题一堆，谁会回头理会一个默默无闻书写者四十年前他家阳台、他母亲针线盒这类童年琐事？就算今天，如果我们不知道他是神奇的本雅明或本雅明有何神奇，我们不晓得这本小书曾经被寄望于如此宏大的意图，这样凄美回忆的短文不是满街都是吗？

我想起卡尔维诺曾说过一个庄子的故事，他不晓得从哪读来的——“多才多艺的庄子，也是一位专业的画家。有一次，国王请他画一只螃蟹。庄子说他需要五年的时间、一幢乡间房子和十二个仆人。五年过后，他还未动笔，他说：‘我还需要五年。’国王应允了。十年的期限将满时，庄子拿起画笔，一挥而就，画了一只螃蟹，前所未见的最完美的一只螃蟹。”

一如书稿本身，本雅明的序言一样很简短，他最后说的是：“我想，这样的画面可能会有它们特有的某种命运。它们虽然还没有像数百年来回忆乡村童年时对田园的倾诉那样，获得特有的表达形式，但我童年时代的这些都市画面则相反，它们或许能凭其内在意蕴预先展示未来的社会经验。至少我希望，从这些画面中可以看出，其主人公在以后的成长中有多大程度地失去了他童年时曾拥有过的依护。”

听得出来有点“位移”了不是吗？就像书名的调整，童年这些记忆之物之事之景具体成形起来，逐渐占据主体的位置，相对的，当下世界反而变得遥远且黯淡；它们不再只是某种前因、某个证物，它们跟一九三二～一九三八年此时此际的欧陆和本雅明

本人的关系松脱开来，别说两点连成一直线，就连演化都难以说清而且可疑。“这样的画面可能会有它们特有的命运”，我们或者可以说，它们指向的、揭示的，毋宁是更多的欧陆和更多的本雅明，或说消逝的欧陆和没有实现的本雅明。然而，就跟本雅明在书中《冬日的早晨》写的：“每个人都有一个可以许愿的仙女，但是只有很少人还记得他曾许过的愿。因此一旦日后生活中得到实现也很少有人会察觉到。”希望只有在它没实现乃至于掉落之后，才得以被我们辨识出来并完好地保留下来，如同我们对比两幅微妙差异的画找看看少了什么，因此，本雅明必须额外地、文章实际内容之外地（也有点犯规地）重申他的书写意图，最低限度保有当下欧陆和自我的存在图像，这才有机会让这本《柏林童年》不同于几乎每个书写者都写过的童年回忆随笔短文，而不仅仅是稍稍写得比较好而已。

所以《柏林童年》究竟只过卑是一本小书抑或过亢地竟是“本世纪最美妙的随想集之一”呢？我们今天所看到的光亮，究竟是作品自身焕发的光，还是历史奇妙地投射和补偿（包括阿伦特愤愤不平的所谓“死后声誉”）？我们对此的源源思维是否更多来自其他而不是书的内容本身？梅嫩德斯·佩拉约曾这么坦白指出：“如果不用历史的眼光去看待诗歌，那么值得永存的诗歌实在少得可怜！”这是一段高风险的话，很方便“看吧”被浅薄地、诋毁地使用，很可能让必要坚持的文学评价一文不值；但这其实是深沉许多的话语，博尔赫斯同意，昆德拉也同意，说“这是无可奈何的事”（含笑说的），事实上，惟有理解文学评价的复杂性及其最终的不确定性，我们才得以比较正确且完整地理解书写活动是什么以及为什么。了不起的作品通常不因为想成为了不起的作品而书写，作品有自身更可贵的具体理由和目标，有时它还会绕

过简单的、已伸手可取的完美，视之为不当的诱引和障碍如尤利西斯听塞壬的歌声，即使因此它反而不成功，乃至于失败得狼狈但真诚甘愿。“正确”的文学评价因此也是带着风险的，它赞誉人皆可见的成功，却也得认真去分辨、去学着掂量失败，尤其那种“高飞的鹰鸟为什么飞得比母鸡还低”时刻的失败。

这本《柏林童年》的实际成败结果，我宁可借卡尔维诺的话来说：“就某种意义而言……不是尚未完成，就是只有断简残篇，就像雄心勃勃的宏大计划的遗迹，犹能保持其光彩壮丽和构想当时的缜密痕迹。”

被搁置千年的童年记忆

回忆是一种特殊的心智活动，仔细想，我们甚至会怀疑这是否生物性的自然行为，真正经常性发生的、支配我们人生的是遗忘，“遗忘的永恒作用使得我们的每项行为都呈现出不真实、幻影似的、烟雾一般缥缈的特征。前天晚上我们吃了什么？昨天朋友对我说过什么？甚至，三秒钟前我在想些什么？这些都被忘掉了，而且（最糟糕的是）也只能走上这惟一的一途。我们的现实世界本质就是稍纵即逝，而且只配被人忘得一干二净。但是艺术作品则雄伟矗立起来，像是另外一个世界，一个理想的、坚实的世界。在那里面，每个细节都有它的重要性，它的意义。所有身处其中的，每一字、每一句都得以不被遗忘，而且以原本的样貌被保留下来。”（昆德拉）

遗忘和记忆的比例大约是多少？我所知道最有趣的量化计算是古斯塔夫·斯皮勒（我是从博尔赫斯那儿辗转读来的），“七十年生涯留在正常头脑里的回忆，如果有次序地一一进行，大约需

要两天或者三天的时间。”也就是说，如果这二到三天是二十四小时不眠不休的话，将稍大于一万两千七百九十二分之一，这是个几近虚无的数字，很容易让人怀疑自己（你只记得自己这么一点点），并一并怀疑所有的宗教和学说理论。遗忘的黯黑部分太大了，几乎是全部，钻牛角尖地来说，人类这一场文明进展，我们回头较之我们养的猫狗，原来就只奋力推进了一万两千七百九十二分之一远的距离而已，这真让人疲惫，还非常辛酸。

但所谓“有次序地一一进行”的回忆是这样，是否意味着还有一些无法有次序一一进行的回忆？破碎的、残缺的、戛然中止本来就没后续的？一定有的，我们每个人都不难察觉自己有一叠诸如此类回忆的存在，倔强、不化合、得不到解释，由于孤零零地没之前没之后，遂空间化了，以至于更像是一张张个别的静止画面。这类回忆最多来自没选择只吸收的童年时候，完好但无用，以至于我们总感觉仿佛是某种原初纯净的世界印象，通过所谓的铭印作用，一整个直接压进我们脑子里或竟是眼睛视网膜里。

察觉到这一比一万两千七百九十二的无边黯黑力量，设法捕捉、取得、确信这些碎片回忆便变得必要且积极了，我们寄望它们是光的援军，用以驱逐黑暗、肯定世界的确实存在，以及我们自己确实的存在。

今天，几乎所有的作家都告诉我们，书写的材料就是回忆，就连莫奈他们那样捕捉光影一瞬的画也是通过回忆再现，人是面向着过去的，如福克纳讲人是背向着坐在快速奔驰的车子上，未来看不见，现在一闪而逝只是鬼影子，过去是惟一清晰、稳定、可见的东西，凡此种种。但之前好几千年时间，书写并不特别看重回忆，至少不奉回忆之名，而是以故事、以相关事迹的形式被回溯被引用，相系于社会而不是个人，用本雅明的话说是，书写

只“抢劫”、只撕下来书写当下有用的那件事、那个晚上、那两句话。没有社会用途的回忆止于个人，不堪不体面不宜不值得耗用公共性的资源和时间云云，要经历很长很长时间，它们才羞怯地、渗入地、不问要干什么地出现在个人的日记、笔记以及私密亲人友人情人的书信来回里面。

公领域和私领域的较严厉分割的确阻止人放胆地、肆无忌惮地回忆自己，但最根本的理由可能还是“用途”问题，容易找出用途、方便编织起来可依序进行的回忆，就像低垂树枝上的果子，总是先被摘取，其背景仍是（自觉不自觉地）人不断深入世界的认识之旅，所以本雅明才特别强调这些童年之物之事之景“其内在意蕴”，某些深埋的、还没被挖掘出来使用的东西——我们看，诗在中国很早就使用于个人，用于抒情，用来怀念，用来喃喃自语，用来牢记某个晚上甜蜜惊险的一场心悸幽会，用来流泪追忆故国故土，更多用来哀伤时间洋洋美哉的不可阻止流逝，“昨夜星辰昨夜风——”“小楼一夜听春雨——”“常记溪亭日暮——”“春花秋月何时了——”云云，几小时前，几天前，几个月前，几年几十年前，掉头走回去的时间长度不定，随个人当下的心思及其现实人生及其命运，但大抵上好像有一堵隐形的记忆之墙，好像很难越过某一特定年纪，某个对异性有感觉了、向往情爱发生的年纪，某个被（社会和自己）视为成年了、在世界有一席参与之地的年纪，某个开始用有意识的、有搜寻焦点眼光看周遭一切的年纪云云。墙后头的童年记忆几乎不被触及，一直完好地保留在某个思维浪潮、情感浪潮打不到的奇妙地方，这和现代文学人人都写童年、找不到书写题材至少还有童年可写很不一样，几近不可思议的不一样。千年时间中，人在书写中对自身的回忆，跋涉到这里好像就力竭了，翻越过这道时间之墙，原本光束般的回忆，

一下子散开了、湮邈了，轻烟一样化入到某种白云千载空悠悠也似的、无穷远也似的、再不分你我的巨大时间意识里。

从《全唐诗》、《全宋词》看，所有写诗的人好像都没有童年似的。

我们得强调这是“在书写中对自身的回忆”，因为这有别于人自自然然的回忆——尽管，不被鼓励、不被提醒使用的记忆总会少掉些发掘的可能，会较少被想，但对于人这种东西（动物？生物？生命体？）而言，几千年时间可以是很短的、根本没改变的、之于生物性演化毫无意义的。今天，我们会想起童年，几千年前的人一定也会；今天，我们感觉自己童年的记忆如此明确清晰具体，轻易地就胜过成年后总是一闪而逝的记忆，一个夏天的童年仿佛还大过、长过、重过往后二三十年的匆匆人生，此事我们一样有百分百把握相信，李白是这样，李商隐是这样，李后主是这样，李清照也是这样，而且所有昔日写诗的人都是这样，并不是只李氏宗亲会的成员而已。这里他们都姓李纯属巧合，此外就只因李是中国大姓，唐朝又赐李姓给一堆归化的外族。

人们通常不太乐意受困受制受解释于自己年纪，年轻人不愿被看小，老人不服老，除非特定性的有利，比方说未成年打人杀人可适用较轻刑责或老人可领津贴年金云云。但年纪真的意义深重，昆德拉曾下过这个标题，“躲藏在帘幕后的人生年岁”，指出它沉默的、坚定的但容易被忽略低估的决定性力量；我们才刚完整地引述过这段话，昆德拉把人的年纪说成是人从生到死这条路上的不同“观察站”，不同阶段年纪的观察站，看到的是不一样的世界图像，人的态度会不同，想的东西会不同，因之留存下来的印象和记忆也会不同，昆德拉以为这是“明显的事实”。

如此，童年回忆是什么？从童年这个观察站望出去，我们曾看

到过什么？记下来些什么？我们该拿这些琳琳琅琅东西如何是好？

“假想，必须永远离开这岛国的那一刻，最叫你怀念的，会是什么？/……请你就像那名历史悬案中人，回首一望，仿佛濒死的人，一生闪过眼前，最后留在视网膜上的，会是什么，会停格在什么样一个画面？也仿佛写在一块遭风吹日晒得失了颜色的木牌上的字句：南都一望。木牌立在奈良远郊不很有人迹的白毫寺前，你听话地回首一望，漫天大雪中只能隐见盆地的依稀轮廓。”——这是朱天心的《远方的雷声》，这篇小说，朱天心以这个“最后一次”的问题，试着找出人最后的、最不舍的记忆，但奇怪出来的不是所谓人生的重大时刻，不是你连续人生的某一个关键、一次抉择，而仅是一个个童年的没头没尾记忆画面，干净到仿佛这才见天日，才第一次被想、被说出来。它们确确实实是有过的，是你的，却逃逸出你的人生之外，仿佛和成为现在的你并没有关系；我们也可以讲，朱天心自己是一直知道有这些记忆存在的，她一直紧紧握着这些东西，只是，她始终不知如何呈现它们，是过去她每一编织成形的小说总滑开来的碎片（朱天心是最直接处理回忆的小说家之一，以至于有“老灵魂”此一怪名），她惟有把自己逼上某个极不寻常的生命位置，一个类似上校面对枪毙行刑队的遗言位置，这才让她首次顺利讲出它们来。

直接说明其实有点困难，起码我个人不太会。但我们从人真实而且难以言喻的感受，自己的以及一堆书写者一直透露的，童年记忆似乎明显有别于日后的回忆，这似乎是人一个最特别的观察站，无法也不该简单并入到往后连续性的时间之流，遑论因果铁链；或者准确点来说，能顺利进入你日后人生、解释你日后人生的，只占很小很小一部分，这部分无法证明它的整体，因此它卓然独立于其他观察站的记忆（二十岁的、四十岁的）之外或之

上，有它难以驳斥的奇妙力量和捉摸不定意义——印度一位老僧侣告诉我们，“只因为那些最早来的总是最晚离开。”意思是，遗忘的无际无垠作用于它最小，甚至不生作用，时间如果是大河冲刷又退走那它就是露出来的石头，人愈到老年，一生记忆如陀螺般愈发快转起来没剩几件事不可理解消化、需要重新拆解一一计较，没太多诡计不一眼看穿，包括你曾对世界做的和世界曾对你做的，也许进一步在尽头之处的死亡面前会更加是这样（此时此际我们都还没死，此一猜测以后一定有机会印证），最后你奇怪想着的，或说不召自来的，说是一整个童年这可能不对，甚至不能说是童年经验，而是许许多多个一瞬。这些碎片还大小不一，也许是完完整整一块冰，包藏着无数细针模样的光线交错而且很烫手，也许是门口下午时刻的大街伸长出去，空中悬浮着埃尘也似的、远远细细而来的马戏团游行兴奋人声乐声，也许更小更构不成实体，就只是一种气味（“会是花梨木的气味吗？”），是一个声音（停电夜里的春雷声音，“会是灯笼节吃过晚饭后的晚上？”），是一个谜（“我们到底杀了人没有？”）。

印度老僧的这则智者式偈语，其实只很巧妙地重申某些记忆（最早的，当然就是童年的）的坚韧，禁得住遗忘的反复冲刷，并没真的讲出来何以如此（他的因为所以是不成立的，谁规定后来的一定先走？）；倒是纳博科夫，以他小说家的实战经验，可能给了我们一些线索。

纳博科夫说，有些记忆是很靠不住的，被小说家融进书中后便失去了现实的味道，记忆让位给书中人物时也如此，它变了样子了，不再是你的了，你甚至无法再单纯地保有它，因此记忆写一块少一块。这其实是众多书写者都知道的事实（只是没说得这么有把握），人的记忆通常只能认真使用一次（好些的、不舍些的

也许多用个两次）。本雅明也讲过这个，在他《说故事的人》这篇精彩长文里，个人独特的经历顺着说故事的“长梯”上升，融进到集体的、普遍的经验里，甚至是命运，化消掉所有的伤恸、懊悔以及不平，它变得可交谈可接受建言可和他者的经验交织交换，这样的卸除于是成为安慰，同时也是遗忘没错。但纳博科夫讲，就只有一类的记忆是写不坏的，进入小说又完好回来，如微中子穿透人体那样，是的，就是那些，“比如——噢，我不知道，我们乡村的家里，花匠侍弄好的客厅里的鲜花，半个世纪前的夏日里我拿着捕蝶网从楼上跑下来的情形——这种回忆绝对是永恒的、不朽的，永远也不会变，不管我多少次把它安放在我的书中人物身上，它总不离我左右：红沙、白色的花园长凳、黑色的榉树，这一切都是永恒地占有。”纳博科夫没直说就是童年的记忆，但实际上都是童年。

“写不坏”是什么意思？我们至少可以有两个猜想——一是没写完，它的可能性是多的，不是只一层意义、一个概念，不会一次使用就空掉干掉；二是写不到，它宛如单子，或至少有某个单子也似的坚硬内核包藏其中，融解不了，只会愈使用愈显露出来，这是独特性所构成的全然孤独单子。

这两个猜测都指向实质，有厚度的、三维的实体，这的确正是我们童年最深处记忆的对象基本样态没错。但所谓的独特性、那难以击破的坚硬单子外壳何来呢？针线盒，我们小时候家家有天天用；走过家门口的锣鼓喧天游行队伍，任谁都踮脚看过；远方隐隐春雷，每年惊蛰时分总有，负责叫醒冬天沉睡的虫和花草，漫漫人生醒着的我们总也还留意过几回；凡此。独特的绝不是这些具体之物，而是，而是这些东西和我们曾经的某一次相遇，尤其是发生于某种不知其意不明其用途甚至先于知道其名称乃至于

存在的乍乍相遇，根本来说，就是赫拉克利特所说“你永远无法伸脚到同一条河流里两次”的那种全然独特也全然孤独相触，这其实包含了当时的你以及当时的世界全部；当时的你和当时的世界映在这个具体之物上头如铭印，日后也一直浓缩收存在这具体之物上以至于成为某种信物，只能这样。你当然无法只靠自然主义式地、仔仔细细描述一个针线盒就重现这一切（很多写童年记忆的散文犯此错误，我们莫名其妙听他全力讲述一个随处可见或从未见过的寻常东西，他的深情款款成了尴尬的虚张声势），你得叫回当时的你连同当时的世界才行，但这还真是难。

朱天心在她《银河铁道》里写的：“或应该倒回来说，你非常享受回返到六岁前不被任何知识、神话干扰吸引的不识字状态，你因为听不懂周遭人们说什么、看不懂他们的文字，你的视觉、嗅觉、味觉等纯官能变得异常发达，所以眼前景物不论美丑仿佛都是头一次看到，因此深深地在脑上刻了一道道纹痕。”

全然独特的一道道纹痕，就像 CSI 科学鉴识的现代赫拉克利特讲的，永远没有两个完全一模一样的工具痕迹。

本雅明的《针线盒》，如果你此时手边有书何妨读一下，才一千字左右的短文，然而一开头写的却是下雪天拿着针线坐窗边的母亲如同剪影如同肖像，“就像一切权力拥有者的宝座一样，妈妈在缝纫桌边的这个宝座也同样具有不可抗拒的魔力。有时我能感觉到这种魔力，被它罩住时我便屏住呼吸，乖乖地一动不动。”回转小孩模样的本雅明已知道了针刺的危险，如睡美人被纺锤尖刺伤沉睡百年那样，他担忧因此特别留意到母亲手指上套着的顶针，以及更显微的，顶针上果不其然有着的几个小小针刺坑洞。文章则结束于小本雅明自己在纸样上的刺绣游戏，“我禁不住诱惑，不时去欣赏布背面线条交错的图案，每缝一针，布正面的花

会愈来愈有样子，但是，布的背面则会增加一分零乱。”——这番话，他也用来说普鲁斯特的《追忆似水年华》。

不是针线盒，而是一九〇〇年前后柏林本雅明家里那个针线盒，装着我们都知道的缝衣针、大小各异剪刀以及丝线和棉线团等等，但还装着更多我们并不知道、只本雅明依稀记得的东西。

用小说来打开它

在《弗兰茨·卡夫卡》这篇文章中，本雅明说卡夫卡的小说是他寓言的展开。展开的方式有两种，一是像小孩把叠好的纸船打开来恢复成一张纸，另一是如花蕾绽开来成为花朵。这说得很漂亮。我们对童年记忆的探究和书写也是这样，前一种方式得到的结果是二维的，“原来如此”，遗忘的秘密揭开，一目了然，抵达终点；后者则是生长的，有新的、原先不知道的东西不断跑出来，有时还会让人迷路，进入到某个始料未及的世界。

或应该这么说才对，原来我们想把童年恢复成一张纸，但结果却总是绽放成花。包括这本《柏林童年》。

关键在于这些完全独特的东西。这当然诡异，我的经历，我的童年，但我日后的人生却无法直接说明它们，甚至我眼前这个既成的世界也很难说明它们。它们零乱地、四面八方地指向着歧异的、不知道也无法证实的各种人生，这些人生又各自联系着一个个不一样、没发生的世界，就像卡尔维诺讲的：“蕴藏着潜在的、假设性的东西，过去和现在不曾存在，而将来也许永远不会存在但可能曾经存在的事物。”是的，不是为什么有狗叫，而是狗为什么没有叫，不是为什么有现在的我（妻子、儿女、工作、身份……）、现在的世界，而是其他的我、其他的世界何以没发生，

它们花儿般全都哪里去了、万一发生了会怎样。所以本雅明写他的柏林童年，原来是“它们或许凭其内在意蕴预先展示出未来的社会经验”。但实际写下去的结果却是，“至少我希望，从这些画面中可以看出，其主人公在以后的成长中多大程度地失去了他童年时曾拥有过的依护”。

如此，我们大致可以这样不诗意地描述此一绽放如花地展开过程——原先就只是失落的某物，然后发现非一并加上失落的你不可，最后还得再加上失落的世界，这样才能让你的记忆完整可解，原本我们想找出、确认、看清这一个自己和这一个世界，却目眩神迷地找到一连串不同的自己和一连串不同的世界。

本雅明（原先）的想法比较古朴，他极细极微的工作方式、思维方式，找寻的总是弗吉尼亚·伍尔夫所说“巨大而简单”的东西。至少在《说故事的人》里，他喜爱的是较古老的说故事形式，他以为人自身的经历必须先“编织”起来，惟有编织成故事你才能顺利说出它们来（“人必须先说出自己的故事”），才能被他人听见，才得以在我们这个世界存留下来（所谓“编织在故事里的教训便是智慧”，这里隐含着一个提炼过程，也就是不断舍弃的过程）；相对的，本雅明对现代小说有微词，他以为现代小说“是要以尽可能的方法，写出生命中无可比拟的事物”，也就是这些有着坚硬外壳的单子，它们全然的独特性会造成隔绝，听者亦无法完全融入到自己的经验里真正听懂它们。现代小说因此是一个最孤独的工作，形成于孤独个人的内心深处；书写者是最孤单的，他孑然一身，既得不到安慰亦无法给予人安慰，“整个文类的第一本巨作是《堂吉诃德》，而且在一开始便向我们展示一个最高贵的人，他具有雄心、胆识、热忱，可却又完全缺乏良好忠告，也不具丝毫智慧。”

但说到堂吉诃德事情就有趣了，还记得昆德拉怎么说吗？昆德拉也同意堂吉诃德不是一个值得让人学习的榜样，这和本雅明一致，分歧如二路的是接下来的话，本雅明走入话语丰饶的人群，昆德拉则向着人稀的密林昂首而去："小说里面的人物并不要求别人来崇拜他们的美德，他们只期盼别人理解他们，这两件事情是截然不同的……堂吉诃德被征服了，可是却看不到什么壮阔格局。因为突然之间，一切显得明白清楚：实际的人生其实是场挫败。面对这场不可避免的挫败，也就是我们所称呼的生命，我们惟一能掌握的就是尝试去了解它。这就是小说艺术存在的理由。"

也就是说，本雅明看着的是堂吉诃德的愚昧和疯癫，但昆德拉却进一步看到他的无与伦比动人之处。也许，这正是塞万提斯书写时实际发生的变化，他原本想嘲讽一个脑子烧坏掉的乡绅，但小说把他领向一个祝福之地——博尔赫斯（以及萨瓦托等几乎所有人）都认定《堂吉诃德》的下卷远比上卷好；而且，下卷的堂吉诃德愈到后来愈接近塞万提斯本人。

这些，其实倒过来看比较接近事实，那就是的确先有着、先察觉到这些全然独特的、无可比拟的东西，有这些古老说故事始终无法编织起来的异质破碎东西，本雅明（隐约地）认定该舍弃不顾，就像千万年以来的人们那样，昆德拉则以为我们仍该尝试着去理解，或说这些东西仍期盼着、邀请着人理解。现代小说正是人新的配备、新的工具、新的书写形式暨其技艺，像当代的物理学者那样，以此来捕捉过去捕捉不了的粒子，打开过去打开不了的粒子。我们知道，小说远远不只是编织故事，事实上是愈走愈远离故事，这一道再清晰不过的脚迹，代表着小说家既无奈但不懈的努力，只因能顺利编入故事的愈来愈少，所剩多是难以比拟的东西，你得如本雅明所说用尽一切可能的方法，甚至"不像

小说”或人们“不以为是小说”的各种方法，就像不断书写记忆、沉入记忆深处的朱天心，最终得用到像《远方的雷声》这样，以近乎直问直答的方式来说，而写完《远方的雷声》后，朱天心告诉我她发现还有一堆记忆，多是童年的记忆，还没写出来，或正确地说，写完这才想起来更多记忆，以某种奇妙浮现的方式，在新的光源照射、新的视野以及新的可能捕捉方法之下。这当然有风险，一是，小说的形式边界不断被穿越被破坏，另一当然是，聆听者愈来愈少。

一层一层地，也许我们终究会触到真正至小无内的、再无法开敞、又坚硬又虚无的最后核心，如纳博科夫说的，事实永远裹在一团谜之中。但这就我所知不是小说的真正书写困扰，书写者担忧此事一如担忧自己太过遥远的死亡，可悲伤地担忧也可笑着担忧。真正的困扰不断发生在这之前，之很前——尽管奉认识、理解之名，这事，值得细说吗？有人想听吗？

这里，我们何妨就来稍稍想一下，用散文（传统的、狭义的、以写实纪实为基调的）和用现代的小说对付童年记忆，究竟有什么明显的、工具性的利钝良窳不同？

用散文来写几乎是所有人的第一感，直接、坦白而且正当，我既是全世界惟一能说出它们的人，那就说出来吧。但事情并不总是这样，因为人其实并不那么容易就说出自己，此事古难全，包含不堪的自己，也包括自得的自己，这还只是你并未遗忘的、不疑不惑的那一部分而已。在过去那样比较强调各式规范规矩的漫长历史岁月里，人的教养要求会阻止我们；今天，尽管外在的规范规矩我们可以而且通常不理，但人自我的尊严也仍不断阻止我们。博尔赫斯颇看重劳伦斯（阿拉伯血战的那个英国人，不是查泰莱夫人性爱的那个英国人）的《智慧七柱》一书，以为是史

诗消逝时代仅有的几部史诗格局作品之一，更是战争留给我们惟一值得纪念的一本书，但博尔赫斯莞尔指出，由于“书里头的英雄竟然就是书写者本人”，这不免令人尴尬。如果用小说来写就好多了，爱伦·坡深谙此理，如果我说的并非我自己，而是远方法国巴黎某个叫杜宾的人，那我就可以大声地、明目张胆地称誉他（我自己）睿哲英明，全世界就只有天纵的他能从一则新闻报道、从一封信读出恶意、谋杀过程以及凶手（“第一个虚构的侦探是外国人，文学史记录下第一个侦探是法国人，为什么是法国人呢？因为作者是美国人，需要一个远处的人物。为了让人物显得更加怪异，安排他们生活在一个与人们熟知的情况不同的环境里，这两个人在天亮时拉上窗帘，点亮蜡烛；黄昏时分出门在巴黎人迹稀少的街道上散步，寻找那无际的苍穹。据爱伦·坡说，只有一个沉睡的大城市才有这样的夜空；同时感受人潮涌动和寂寞孤独，这能激发人的思想灵感。”要妥善说出自己，先得说出一个不同的世界）；陀思妥耶夫斯基以及所有的小说家也都是这样，如果没有现代小说这东西，我们几乎敢于这就断言，那些败德往事，那一个个幽黯的、罪过的念头，百分之九十九会伴随着本人的尸骨埋入坟墓里为尘为土或一把火化为灰烬，就跟之前所有的罪人一样，也像之后同样有着类似往事和心思但没写小说的罪人一样——小说家并不总是比一般人要人格有问题，他只是能说出它写下它而已。当然，今天也许我们做得太过火了，把有意义的自饰自悔这两端全转成自恋和自艾，把认罪转成夸言，再无意借此探索、深究和发现，一心只想表演，不免让人开始怀念起人犹有自尊、犹有所不为的古昔时光。

说出自己，大体上，现在要比以前容易，在西方又比我们东方这里来得容易。这事很多人讲过了，主因在于我们缺少一个

基督教那样的神，没有至迟从圣奥古斯丁就开启的忏悔书写传统——既然这个无所不在的神已全都知道了，包括你做过的和只是心里头想想的，从虔信的角度来说，若还试图掩盖否认，那就不识相了，如某种不带种的罪犯，事实上是更不体面，还不知死活不是吗？

但这只是现代小说一个小而精致的诡计而已，真正决定性不同的是（同时也是这诡计可成功的前提），我以为现代小说有着远比纪实散文强大而且自由的“重建”世界的能力，重建已消逝的世界，也重建并没实际发生的世界；这能力同时是一个形式特权，你依循此一书写形式之路，小说之灵自自然然会引领着你护佑着你前行，以至于一个并不自觉的小说书写者往往可比一个高度自觉的纪实散文书写者走得远，在一个此时此刻并不存在的世界里，以及在童年回溯记忆之行里。想想几乎是素人的聚斯金德和他那本很不错的《夏先生的故事》，一九〇〇年前后发生在柏林的这些往事、这些对象、这些画面，我难免好奇，如果本雅明能够用小说一一耐心来写，又会是怎样一种光景？

对这些物、这些事、这些画面的完整捕捉，我们说过，得包括一个不同现在的你和不同现在的世界。直接书写的散文，于是较能够而且总是只捕捉那些能够进入、能够联系于日后的你和日后的世界这部分，当然，你也可以深情款款书写逸出你人生和这个世界的那更大一部分，但无法置放于一个它们该有的、可说明的世界里，你的深藏珍罕之物，对聆听者阅读者而言往往光彩尽失，这得高度仰赖阅听者的创造力想象力（比方汉娜·阿伦特这样的人），否则只是寻常东西，针线盒就是针线盒，阳台就是阳台，莫名其妙讲这些干什么呢？是的，很像梅特林克《青鸟》故事所说，你在夜间、在梦境奇妙旅程里抓到的幸福青鸟，

回转现实的天光之下，所有人看到的只是平凡难看的黑鸟——当然，梅特林克留给我们一个悲伤的、不予以证实的希望，据说只有一只，真正的青鸟，它能够一身光辉羽翼在我们现实人生里存活下来。

纪实的散文，即便只取进入我们日后人生和日后世界这部分童年记忆，有一个“演化”后的自我模样和世界模样可参照，并逆向回推，但这里头仍无可避免地有一系列所谓失落的环节得一一重建——纪实散文书写“在着”的东西，断裂之处空白之处一般只能线条地、大致地勾勒，以文字的虚线相连；而这恰恰是小说的形式优势力量所在，小说可直接挪借实物来补满（一般我们称此为虚构，但博尔赫斯说这其实就只是遗忘和记忆的不断交换，他讲得可真好），如科学家借用爬虫类的骨骼和关节来重建一只完好的恐龙。也就是说，纪实的散文通常审慎地展示那两颗巨大的牙齿，博物馆里一样，我们并肩看着它们，一起缅怀一个消逝的物种和一个消逝的世界，往往停留于抒情，止于忧伤；但小说把我们拉入恐龙活着的栖息地，我们可以进一步观看它们摄食、争斗、繁殖云云，我们的注意力缓缓移向认识。

纪实的散文的确也曾尽力描绘过一个个非实存的世界，但正像我们实际看到的，其极致的成果只能是一个个乌托邦而已；我们不说这是假的，而是我们终究无法“当真”——乌托邦非常好玩，书写者（柏拉图、莫尔、斯威夫特等）总宣称这是一个完美且完好的世界，并花最大力气让它显得合理可实践（有法律、有或为什么没有军队、描述其经济活动、构建其社会体系、规划交通路线和工具……），但读者却鲜少有迁居入住的冲动发生，倒不是因为我们跟书写者辩论是否完美的此一大哉问题（现实中，我们想去某地从不需要它完美，有时一个人或一碗面也就够了，今

夕何夕兮骞舟中流，今日何日兮得与王子同舟——），而是实质上的不可能，我们感觉这不是一个世界，没有一个世界该有的足够稠密感、连续性（或说运动感）和实体事物的色泽光彩（糟糕的小说也会这样，这满街都是），这只是蓝图，仅止于计划作业阶段，包括人、房舍乃至于砖瓦木石等建材都是纸上的，我们实体的人如何可能入居一个二维的世界呢？我们暂时假设自己活在里面，心有其他，为着是可以讨论其他特定问题，通常就是有关现实世界的种种不义和绝望。相对的小说这边，就别说令人目眩神迷的马康多了，即便只是格林笔下那个除了让人生畏的大麻风病“全都是空的”的某刚果丛林一角，或站满着黑衣墨镜如死神的秘密警察、流亡镇压沉甸甸如山雨欲来的海地太子港，或仅仅就是一截载送玻利瓦尔航向死亡大海或不可思议载送那艘黄旗子霍乱船航行生生世世的荒败马革达莱纳河（马革达莱纳河正是加西亚·马尔克斯写不坏的东西，有人肯帮我们算它进出小说多少次吗？），仍让人时不时心生向往。事实上，小说家总坏心眼地把它写得比实际上更危险，或说把几乎几十年的全部危险浓缩在那几天那几小时，以至于聚集着比任何单一现实时刻浓度更高的不义、欺诈、贪欲和罪恶，而且也不认真交代食衣住行的有效解决方式；也就是说，激动我们的，并不因为这是一个更好更宜人的世界（有机会的话，我自己比较想去京都或伦敦）、一个可拿来替换、供我们人生二选一的世界，而是一个“多出来”的世界，有某种珍罕的人、东西只能在那儿成立并延续，这是我们凭空但确确实实地获得，一次一个可经验的世界，以及在那里可展开可演化甚至可死亡（这可能是最棒的部分，想想看，可进出死亡）、还可一整个再拿回来和此时此刻一一比对的多出来人生。我们感觉自己的生命经历可以某一种奇妙的方式（或博尔赫斯所说，以某

种“不可能”的方式）和它接轨，事情会发生而且有效，也许我们还会多看出来其中有某一道光，一种清澈温和的微光，照亮开来我们心里已遗忘的或无知的某一小块黯黑，让我们感觉自己原来并非如此单薄，以及，这么不由自主。

现代小说书写，愈来愈常借助小孩的眼睛、听力和其体力、运动能力，让一个没事跑来跑去、每一处场景都有他藏身隙缝、磁铁般浑身沾满印象碎屑的小鬼头贯穿起整篇作品，我愈想愈觉得此事绝非偶然——过去，我们倾向于技术性的解释，因为总得有人时时在场，而且还得尽可能避免“为什么事情发生时他总是正好在场”的自然质疑，小孩几近是流体的、透明的存在方式，使他的合理性仅次于无所不在的上帝，强于同样透明化倾向的仆人及其他穿制服的人（尤其后来家庭仆人又是个消逝中的东西）。但实际的书写经验显示，小孩有比上帝有利或至少更有意思的地方，那就是上帝知道接下来的事，祂只是装傻、坏心眼或基于某个无从知晓的理由不讲出来（因此，仿上帝视角的小说一不小心就写成对读者的愚弄），也就是说，这里头的每一物每一事都已有指向已有意义已纳入到某个结果的秩序里，指向哪里呢？指向未来会实现的那一结果以及那个世界（对上帝而言，是此刻已知已发生）；但小孩不知道而且无从判别选择，像福克纳的《喧哗与骚动》里的班吉那样，事实上班吉还是个白痴，只有生物性第一层的感官能力，接近于一个会走动的婴儿，把小孩再前推到始生的极限。白痴班吉更只能单向地吸收和堆积，整个世界都是“第一眼”，得以保持某种全然浑沌完整的模样，不是后来某特定结果的因，不是某特定世界的阶段和环节，每一物每一事都悬而未决，还没被投入到单一的时间之流里，还没沾黏着当下既成的社会性内容、社会性解释以及因之而来难以遁逃的现实命运，因此没选

取没舍弃没掉落，世界呈现一种浑厚丰硕的样态。福克纳朴直地说，他感觉这样子写“比较有劲”。

从知道一切的上帝，到只看只听的小孩，这是现代小说书写的一道不绝如缕轨迹——好像说，小说家原以为自己可以是上帝，最终只得承认自己在偌大的世界面前是个小孩。但我个人并不以为这是一道如此充满嘲讽和顿悟智性的快速坠落弧线，我以为这正是一个工作程序，缓步的、日复一日的、正常的、再正常不过的工作程序。是的，事情总是由易而难、由大而小、由明而晦，从低垂枝桠的果子先摘起，人认识自己／认识世界，一步步踩入自己的记忆里，小说家先叙述他明白记得的，整个世界上下前后有条不紊，这让他（或小说中的叙述者）看起来像是上帝；然后，他得进一步取用、讨论他有所疑惑的、有记忆空白裂缝的，这样的世界仍不难编组不难完整述说，只是线条开始摇晃蒸腾起来，变得不那么确定，这仍让他可以像个高人一头的智者人物；再来，他得持续探进去并处理他零乱的、破碎记得的，惚兮恍兮知道这里面有着他不该遗弃的某事某物，仿佛若有光，这样的世界以大量遗忘的遮挡和人仅有的、一截一段不等的目光清明所构成，小说家奋力挣扎其中，能呈现的远多于能解释的，事情没头没尾如契诃夫说他自己的小说，这不仅是现实样貌，极可能就是事物的基本真相以及人认识的基本真相，无论如何这最接近我们正常人的世界，这样书写的小说家也只能像个寻常之人；最终，就来到记忆尽头处了，或说记忆的起点，这不一定全是童年记忆，但最多就是童年记忆，如纳博科夫说出的那样。既然某物某事你只在童年见过它，不回转小儿模样，不回到当时，不用那样的眼睛，你如何能再次看到它？

再回头用纪实散文来写

《柏林童年》大致书写于一九三二年到一九三八年这区间，这其实已相当“晚”了，已算是现代书写的苍老时刻——这里，我们可简单提出两个最寻常的苍老征象，一是说发生的大概都已发生，眼前世界开发殆尽，新鲜的、没见过的东西很少，人的经验和作为高度重复，书写只能往边缘处逃、往深处钻；二是人心相对的多疑，眼见愈来愈难以为信，或较为温和如昆德拉讲的，“知道人世间一切表面肯定的事其实都是脆弱不堪的”。凡此，我们实际上读到的书写成果样貌总是，精细、幽微、高倍数放大，小心翼翼如行走在薄冰上面，话说得吞吞吐吐，疑问远比结论多——

本雅明的《柏林童年》因此显得有点鲁莽，有点今夕何夕兮，像是个闯入者；尤其我们若郑重相待，不愿只当它是某人随手写成的小品文集，而是意识到书写者原本宏大的企图，或日后充分意识到他是本雅明，你更难不有某种爽然若失之感，怎么这么简单？这样就算写完了吗？——一直到今天，包括朱天文朱天心对此书都有一样的阅读疑问。当然，《柏林童年》还是远比他的《莫斯科日记》一书好多了，那是一本冻冷得如失温如梦游、从头到尾昏昏欲睡的日记。这两本最接近一般文学散文书写的本雅明之书，让朱天文朱天心再一次思索文学的专业性及其边界（模糊但森严），包括创作者和学者思维方式、感受方式、其密度和连续性以及其最终关怀的根本不同，这里有一截不接壤的地带。是的，即使是本雅明，众所周知的，本雅明已是最不学者的学者，他如汉娜·阿伦特所说总是诗意的，而且始终（过度）搜集凝视、迷醉于实物，像他《发达资本主义时代的抒情诗人》（他最精彩稠密的杰作之一）遭到阿多诺的退稿和批判，理由便是太多数据内容、

太多实物实像呈现，但没有足够的理论解释和理论建构。

今夕何夕兮之感的大白话说法是——你老大不晓得这块领域已写到、已充分开发到什么地步了吗？

普鲁斯特的《追忆似水年华》是最好作为参照点的时间航标：这是本雅明极其喜爱的一本书，而且不只如此。本雅明以为普鲁斯特的“哲学视角与我十分相近”，意思是他们对人的回忆看到、看着同一个东西（“空间、片刻、片断”云云），甚至依循着同一路径，如同做着同一种梦的人，他可由此再往前走，接续着普鲁斯特没有写到或写不下去的部分。本雅明以为普鲁斯特的回忆方式是机遇的、偶然的，人就像小船或落叶般漂浮在回忆之上，回忆的浪潮一波又一波，人无法自主，不断被带走，没办法真正停下来思索，也就无法“向着回忆活动的深层内里逐步挺进”，找出超越个人传记的、和社会和世界的“必然性”联系；因而，他自己有必要有所挑拣，方式是截断个人情感，也就截断了个人“经验的连续性”，以纵向的挖掘来替代横向的漫游。

一次一个，把个人记忆的某物某事某景和自己先切断开来，但这不是两百年来小说家一直努力地、重复地做着的事吗？我们一再说过，几乎所有我可认作楷模的小说家都加重语气告诉我们，小说开始于记忆里一个画面（静止的、不解的、没接下来的），或如卡尔维诺所说一个“因某种理由，使我觉得充满意义的意象”，没之前之后，如一颗神秘的星球静静悬浮于太空中（它也许装着一个世界，一个有生命活动的世界不是吗？），因为现实并没发生或者不允许，只能靠书写者来演化它，来开启它独特的时间之流，让它动起来，让它至少实现一次——这一部部非比寻常的小说来自，可能只是游泳池里一个瞥见的手势，可能是高海拔积雪山头莫名其妙跑来这里死掉的豹子尸体，可能是一根儿时吃过花纹直

透内部不消失的棍棒状硬糖，可能是一对穿一身丧服、快步走在午后炎烈太阳底下的母女或一个在码头边假装从容但焦急等候的体面老者，可能是一个爬上树顶、专心看着祖母丧礼进行、浑然不觉自己危险并露出脏污内裤的小女孩或就是一幢密不通气的黑屋子，也可能是很奇怪一个被剖成两半、却各自存活的人或一副空的、却犹能行走说话的盔甲（如某些神经质之人置身博物馆的惊惧）等等。但这回我最想讲的是《洛丽塔》，纳博科夫亲口讲，小说启始于一则新闻报道，一幅画，应该是发生在法国巴黎，有科学家老套地探讨黑猩猩使用工具的智能（人为自己下了不当定义所引发的一连串麻烦和补偿），果然教会了它使用画笔绘图，科学家开心地展示了实验成果，但纳博科夫讲这是一幅心酸到让人绝望的画，这个可怜的家伙画出它眼前看见的第一个东西是黑色栅栏，也就是关它的笼子。

这是我个人记忆所及走得最远的实例（当然不包括那些乱想乱写的小说），最远有两重意思，一是原来画面和小说成果距离最远，从黑猩猩的黑笼子到那个“靓丽的”、“命运让人揪心”的早慧小宁芙小妖精；另一是，它挖掘出书写者本人以为不拥有或藏放最深的东西，从俄罗斯严谨老贵族到美国资产社会的未成年小女孩。这远到书写者自己都觉得不可思议，也因此这部在世俗世界（销量、知名度）最成功的作品竟成了书写者本人最满意的作品，背反着某个文学惯例。文学惯例是，比方新西兰作家休斯·沃波尔，他坚持认为《在黑暗的广场》才是他所写四部小说中最好的，“他对于这部书的感情有如一位母亲偏爱长得最丑的那个女儿。”（博尔赫斯）

《追忆似水年华》绝对不是回忆书写的开端，正正好相反，这是尽头了，如满天恣意泼洒余晖的一个黄昏，如同人知道死亡已

无可躲避的放纵。普鲁斯特拉上窗帘，阻绝天光，保持适度的湿度温度和阴黯，这是某种既合适病菌滋生又容易让人失去时间感进入幻觉的人工环境，也就是说，像个培养皿。外头大致是怎样一个世界光景呢？一方面，两百年来现代小说家反复攻打记忆这座坚城，已到摊牌阶段，能做的差不多都做了，还是有这些不知拿它如何是好的记忆单子；另一方面，小说家重建一个失去的世界、一个不实现的世界来演化记忆好看清楚它，但这是个巍巍颤颤的工作，太多地方得靠猜测，而且，我们（书写者本人和读者）始终有某个挥之不去的疑虑，那就是，从一物一事一景到一整个世界，上帝未免做太少了，而小说家又未免做得太多，比例明显令人不安，也不踏实。基于某种工作热忱，以及基于某种认识的热切之心和享乐的迷醉之感，我们也许可把怀疑暂时搁置着（“当你下定决心不怀疑，你就可以读到一本好书。”凡此），但怀疑就跟冷天气或葡萄的酸味一样，它是会钉住的、积累的，我们知道，小说史上一次巨大且几乎是清算式的怀疑，便是十九世纪大部头叙事小说的陨落，从此个人和世界之间的联系如柔肠寸断，而且至此无法复原。

所以说，不少人把普鲁斯特的回忆比拟成珀涅罗珀编了拆拆了编的工作是很有道理的。他干脆自己先切断和任一个外在世界的联系，以及各种合理性要求的纠缠，奉只要我喜欢有什么不可以的个人自由并把这自由使用到近乎极致，极致处之一便是所谓我的记忆并不必然“发生过”，最接近自传形式的书写，但普鲁斯特自己讲的是：“在这本小说里……没有哪件事不是编造的……没有哪个角色是必须由现实世界的人物去对号入座的。”这里面，（在某种异样的光线和空气之中）是真的记忆或事后的想象补缀乃至于当下的幻觉、当下的视需要编造看不大出来也无意区分，或

说，它们成为全然同质料的东西，接续起来编织起来几乎全不迟疑也了无隙缝，吓坏了一堆小心翼翼但煞费苦心的同代书写者，可以如此自由和虚无。但我们知道，珀涅罗珀从未真的想织成一块布一件衣服（她躲避完成），她就是反反复复编织而已，她能关怀的只能是花样的当下有所不同、花样新的可能（我们人性的假设，她也非得如此才能继续下去，才能化解沉闷忧烦，否则不等丈夫归来就先疯掉了），换句话说，这是没“作品”的（以及作品完成才确实启动的全部思维），只有工匠的、技艺性的意义，编织就是演出，这仿佛是我们阅读《追忆似水年华》的欣赏赞叹，普鲁斯特说这部作品其实是提供读者一具“光学仪器”，为的是让读者借此“阅读他们自己”，仿佛说这部小说是一本仪器的使用说明书及其使用范例。于此，博尔赫斯说得比较不留情，欧陆有自身的书写线索、持续催逼和具体关怀，和世界其他各地还是有所不同，因此对于《追忆似水年华》的感受、评价也有所不同：“独特的‘心理’小说追求的是不定型……这种彻底的自由最终等同于彻底的紊乱。而在另一方面，‘心理’小说又想成为‘现实主义的’小说：它最愿意我们忘掉它雕字琢句的人为特性，徒劳无功地试图准确地（或者说苍白无力瞎费力地）营造一种新的、真实的外貌。马塞尔·普鲁斯特笔下的有些篇章，作为创作，是令人不能接受的：读这些篇章，我们不知不觉地忍受着每天每日那种乏味枯燥的东西。”——是啊，说明书太厚太长了。

朱天心说得较温和，她喜欢纵情的《追忆似水年华》远胜严谨悲苦但机械化的乔伊斯《尤利西斯》，犹如她喜欢有人的、人有置身其间余地、人进入会至少因此起变化、乃至于做到一些事的世界，一部小说，总要因此有些神奇的、不寻常的事发生，这是希望最微弱最谦逊的模样，让小说还值得一写。但朱天心以为，

其实读完第一部的《在斯万家这边》就好了，只读这部分的《追忆似水年华》你感觉读着一部不容错过的杰作，想做到的都已做到了，往下则成了另一种自动书写，一种准自然主义式的有写就有，降灵的魔法师成了文字流水线的装配工人。这说的是，纯粹的编织，花样终究很有限，很快就趋于重复；也说的是，编织工作终究是横向的表层的，无法提供穿透的、发见的、智性的持续满足，你很难进一步问它要东西。日后，我也看到纳博科夫的说法，他把这部小说和《尤利西斯》、别雷的《彼得堡》并列为二十世纪最好的三部小说（很欧陆的文学评价），但我注意到了，他说的不是《追忆似水年华》一整本，他特别讲就是第一部。

《尤利西斯》是另一个时间航标（一九二二年出版，早《柏林童年》近二十一年），只收集不编织遑论在上面建构世界演化人生，或告诉我们这一切都不可能——光一天时间，在一个人身上，就有多少记忆单子一闪而逝穿透过我们。《尤利西斯》诉诸数量地“证明”，这些记忆来来去去，和世界无关（任何一个世界，尤其和这惟一的现实世界），甚至已跟你自己无关了。

稍后，我们还会读到纳博科夫的《说吧，记忆》，在历经了一部部小说的实际使用、演化之后，他仿佛一次把这些写不坏的、无法穷尽的、化学反应过后以更纯净微粒模样留存下来的记忆全展示给我们看（这些是残渣呢？抑或才是真正的宝物？），这是个饶富深意的举动——单就记忆的认识意义这一点来说，这比普鲁斯特纵情地全然否定以及乔伊斯冷酷地全然否定又稍稍踩进去一步；《追忆似水年华》和《尤利西斯》是人之于自身回忆的两大青冢图，但《说吧，记忆》不松手，他珍爱这些记忆（是的，绝不抒情、卡尔维诺口中写最可怕小说的纳博科夫居然说“爱”是一切关键），既不愿恣意使用它们如普鲁斯特也不潇洒抛弃它们如乔

伊斯。事实上，这些记忆确确实实曾次数不等地、开启程度不等地出现在他之前的小说之中，也仍出现在他之后的小说之中，没有人比他自己更知道这些记忆的“好用”、重要和其内在的丰饶。我们也许可追问他说爱是什么意思，十九岁就离开俄罗斯的纳博科夫失去的东西那可多了，包括一整个故国、一整片土地、一整个家、一堆亲人，还有一大笔惊人的财富继承，所有这一切，为什么比不上“乡村的家里”“花匠侍弄好的客厅里的鲜花”“半世纪前的夏日里我拿着捕蝶网从楼上跑下来的情形”，以及更加不相干的“红沙、白色的花园的长凳、黑色的桦树”这些？或说，为什么他不断察觉，一整个当时的我，较鲜明较深刻的栖身之处竟然是这些东西？

小说一次一次自觉不自觉地使用这些记忆材料，我们也许可假想一个百科全书式的理想图像，无数个小说家，无限多的小说，分别捕捉每一个记忆微粒并彻底演化实现其一种可能，这样或者就可穷尽记忆的全部奥秘——不久之前（其实也忽焉十年了），德国的君特·格拉斯便心生一次类似的书写异想，《我的世纪》，标的物不是我，而就是二十世纪，一百年简单分一百个单位，邀请全世界小说家一起“写同一本大书”，其预想的真正成果不是其中任一本（格拉斯只是先写完他的），而是所有这些小说的总合，由此，愈多小说家参加，愈可能尽量稠密、地毯也似的、不留死角和隙缝，或可得到（或庄严地存留）我们大家共有的这一世纪的完整形貌，交予二十一世纪以后继续活着的人们。这不是可真正实现的，但我们以此理想图像为本，或可现实地把每一部已写出来的小说都看成某一个（或某一些）记忆的一次开启、一种演化和一个结果，如此，我们对记忆的推进前线、记忆的已理解和可理解乃至于我们此一理解的残缺和尽头意识，较可靠的答案于是

不在任一本书里，而是所有已被写出来的小说总合。

这么来丈量，本雅明的《柏林童年》的确是走回头了，难怪即使带着如此迷人（兼补偿）的死后声名，这本跨行演出的散文集仍无法打动日后以及今天的文学创作者，成为奇特夹缝中的小小一枝奇花异草（高声赞誉其文学成就的古怪集中于学界、思想界，文学界这边倒是苦心地想找其隐藏意义、找观点和思想，交换过来了，双方都做着自己较不擅长的事）；也许，正因为死后的本雅明如此一身光华，以至于这本书确确实实随处有的闪烁灵光，反而因此显得黯淡了。

一堵墙·一张生命大图

《说吧，记忆》最有趣（之一）的是，它为什么不是小说？——《柏林童年》不用小说这较新型的、威力较强大的书写武器来拆解童年记忆，我们或可以说是因为本雅明不擅长；但纳博科夫的回头，就不会是这个答案，这是个技艺最夺目的小说职人，他技术好到可一直嘲笑现代主义奉为宗师和书写技艺开拓者的福克纳和康拉德简单、粗陋、造作等等，而这些话由他来讲，我们很难表示异议。

还有，我们也许可把朱天心也一并当个实例，内举不避亲（一向不避）。《远方的雷声》，乃至于收辑这鬼一样深情款款短篇的整本《漫游者》，也是老练小说家蜿蜒蜒蜒的回头，也同样写成了她最捉摸不定的一部作品——所以不是有话直说，因为真的无法直说。要书写者硬把一团复数的、本来就弯曲缠绕的曲线，一定要用只一根直线表示出来，这是我们最糟糕也最顽固的阅读坏习惯和幻想。事实上，散文的《说吧，记忆》远比仍是小说的

《追忆似水年华》和《尤利西斯》难读懂而且“不直”多了；最根柢之处，小说其实比散文更具寻求单一直线的企图，为此，它得创造一个个可让这条线延伸、完成、显现出来的不一样世界，以替代我们此一高低起伏崎岖破碎、一直打断它弯折它的现实世界。

我猜，不拆解，不仍旧一次一物一景一事地来，正是因为整体，一整个童年记忆，这个整体性的意识不等同于我们对一物一景一事的个别好奇，而这极可能才是我们所谓回忆童年此事的本来面目，我们的回忆根源于也启动于这一意识——用本雅明自己在别处讲过的话来说（讨论康德哲学此一沉重题目时），这是“具体的经验总体”，经验的统一体绝不能理解为个别经验的总合；本雅明还进一步指出，而存在正是根源于此一具体的经验总体里，这让我们想到瓦雷里的话：“我已搜寻过，我正在搜寻着，未来仍将继续搜寻我所讲的想象形象，亦则兼具良知、关系、状况、可能性和不可能性的总体。”这意味着，它更不会藏放在、容身于单一的特定记忆画面，一如我不能说我的童年，我为之心悸不已的这生命一场，就是一个针线盒子或花园里的一具白长凳，这么说太荒唐了，就连隐喻都远远无法构成；也意味着，即使真的有无数多个小说家，写出来无限多的小说，完成我们所说那个记忆的理想大图解，是否仍然有个东西，也许是最重要的或说我确确实实一直感觉它就贴着我存在、我原本最想说出来的那个东西，不写在这一百科全书里？它总是鬼一样从字里行间滑开来、从书写的小心翼翼拆解过程里逸失掉？

（福楼拜讲，“艺术家应该让后代以为他不曾活过。”这是一句很多人喜爱、引用的好话，对自恋这烦人的流行病有极佳疗效；小说家也一再经验到，他自身的原初意图并不等于完成的作品，他一个记忆画面可能演化成始料未及的一部更好小说，这是书写

经常性的胜利。但是，欢庆胜利之余——书写者是否仍感觉有一点不好声张的爽然若失？有一点点异样的孤寂？）

这比较像是一次正面对决。书写一生，我终究有必要直接来一次，也应该有资格这样不顾一切地来一次——放弃诡计（我已知道了小说诡计的力量及其极限），不援引任一个不实现的世界（我感觉这在说明某一个特定记忆同时，也一个一个带走它抽空它，或如本雅明说的，至少贬低了它），不被诱引进任一个迷人的单一记忆洞窟里去（我进去过太多个了），就这样，两手空空，牢牢站定在现实世界里，牢牢地凝视这仅有的世界和仅有的自己，不挪移限制，不逃脱遮挡和无知，只因这是这样的世界和这样的自己的构成部分，无可分割的部分。本雅明说，“这种具体的经验总体，就是宗教。”这句仍然不清楚的话也许是对的值得细想，扫地为坛，大羹不调大音不和，这样以散文朴素地直面记忆总体，我不以为书写者希冀有一个答案，或某种像一个答案的结果，这样直观式的发问毋宁更接近是单向的，这比较像我对于自己的存在、自己不可思议成立的生命和所在世界的一次掌握、一个确认、一份宣告，一种完整感受。

文学书写里，再没有什么比现实世界更让人不满意的东西了，不仅因为它的不完满（或比不完满更糟，比方有人精彩地说它是个“你挣扎着要醒过来的梦魇”），还因为它只一个只一次，消灭掉其他的可能和人相关的全部自由。但它仍是惟一的，任何够认真的书写者，或说我认作楷模的书写者，都不会真的把现实世界和书写演化的、创造出的另外世界平行并置混为一谈，那只是书写的精巧诡计和烟雾，往往为着隐藏书写者极大的忧伤；他其实知道两者的分量完全不同，力学作用完全不同，每一字每一词在这两种世界里意义不同、郑重的程度不同；而且极诡异的，在某

种深刻的意义之下，其他任一个世界反倒是随处有边界、随时会喊停的，如人走出了布景之外看到花岗岩石墙原是一片木板而且背后有着撑架，如人一个触碰、一个声音就会从睡梦中醒过来。只有这个我们时时说它末日到来而且确实有末日的有限现实世界，反而是真正无休无止没完没了的——总想把小说如火箭射向宇宙深处也真的这么做过的卡尔维诺是这样；总是讲庄周梦蝴蝶、总故意把两种世界不断切换泯除界线的博尔赫斯也是这样；所有人赞誉他鬼神莫测的想象力和诗意、只有他坚持这全是现实的加西亚·马尔克斯也是这样。朱天心在《梦一途》(《漫游者》中的一篇）里把每天的梦境写成可延续，以至于梦里的世界居然可慢慢建设、可一砖一瓦一屋一舍地搬动修改，并且告诉我们，她知道等这个世界或说新市镇建好，也就是人打包从现存世界离开搬迁进住的时候了，所以朱天心轻快地邀请："这样吧，入梦来，所有的死去的、没死的亲人和友伴——"但这是愉悦的解密还是绝望？某种把小说虚构世界归还给单纯梦境的绝望？我因此想起的却是卡夫卡，或正确地说，昆德拉铅锤一样沉甸甸的解释卡夫卡的这番话语：昆德拉以为卡夫卡不是浪漫主义作家，不寻觅另一种生命，不追寻超现实主义者的足迹；卡夫卡年轻时热切阅读并研究的是现实刻写的福楼拜，"福楼拜这位伟大的观察者才是他师承的对象。/大家如果越仔细、越锲而不舍地观察一件现实的事，就越能明白，其实这现实根本不符合常人对它既有的刻板印象。在卡夫卡长时期的观察下，现实越来越荒谬，也就是不合逻辑，也就等于似非似真的。卡夫卡长时间以热切的目光注视着这现实的世界，这个习惯引导了卡夫卡以及在他之后的伟大小说作家超越了似真性的疆界。"

在斗室之内？或在世界之中？

最近，在一次文学谈话聚会里，有某个年轻人大哉问到："是不是每个作家都需要有一个故乡？"我不确知他关怀的、想知道或想驳斥的是什么，在场坐一整排如接受审讯的谈话者也没人认领，这个问题就这样水花般安然流了过去。

我心里想，与其讲书写者需要一个故乡，倒不如就说他需要一个童年——多年来，在尽可能合理的范围之内，我总对国族、故乡这类画得太大太空洞而且通常不怀好意的人工界线切割努力表示轻蔑，并默默统计这种说法里包藏多少成分的懦怯和贪婪（证据之一是，我愈瞧不起的人总愈强调这个，呈稳定的正比）。我回想自己童年，确信界线本来是没有的，只有随着自己运动能力的改变一个绵密的、具体的不断展开过程。最接近界线意识的想起来有三次，一是小学三年级时一天，我一个人走到彼时才刚盖好的崭新邮局，邮局在宜兰市的中央处，我家在偏北靠宜兰河边缘，这其实是不到一公里的路，但我要不要恶心地说比方我走了整整九年呢？第二次是四年级时走到远在宜兰市另一头的合库大楼，几天前有人从楼顶一跃而下自杀，整个世界登时沸沸扬扬起来，我记得那一天下午太阳非常非常刺眼，飞蚊症也似的浮动着黑点却又一片白花花的（也许是我仰头看那琉璃瓦屋顶的印象残留），回程路上我把蓝白拖鞋的带子走断了，柏油冒出来的黝黑中山路非常烫而且非常柔软陷脚，也变得非常漫长沮丧，觉得自己背着两个滔天大错（弄坏鞋子以及去了不该去的地方），日后我极喜欢斯蒂芬·金说他童年远征到大河那一边看一具尸体的 *Stand by Me* 和那首跳动着、雀跃着又宛如日暮途穷黯夜降临、天上一轮颤抖明月的主题曲（世界是可惧的，但心情是兴高采烈的、鼓

足勇气的），应该和这一天的踽踽独行有关；第三次则是五年级夏天全班人迷上钓鱼，这是一连串的脚踏车之旅，哪里听说有溪有鱼哪里去，整个世界里没有大人，全是等高等大的小孩，可依循的地图只是不可靠的传言，记忆全在脚踏车上，全是风，圆柱形状的结实打人力量和翻动声音，以及，像福楼拜《情感教育》里写的那样，“他们笑声回荡，就在街上。”

这并非我当时去到过的最远地方，我已到过台北市不止一回，随父亲到他各个建筑工地包括梨山中横一带；而且，除了我自己，没有人知道有这几道界线存在（或说别人有他一己的界线）。我宁可说它们只是我童年记忆里几道尤其清晰结实的刻痕，因为不连续、不寻常地纵跳而裂开来、察觉出来的迷人隙缝，或竟就像是树木生长的年轮。

我也想，换个地方换处空间，这个仍然会存在的童年又会怎么样展开来？怎么一块一块堆积记忆？像先知穆罕默德，我想象他骑在骆驼上，整个世界没边没界几乎是几何的，每天光暗冷热的交换像刀切般利落绝对，可是头顶上星空又那么好那么接近，这是天文学星象学逼你认识的地方，他的童年就在这样外表又一成不变又时时剧烈不同的世界发生，“就像沙丘因沙漠的风而变换”。

就像《柏林童年》这样，童年记忆之于书写，其实不只是题材，甚至还不仅仅是书写材料而已，写童年其实是“书写的书写”——我把童年的记忆想成某种人的生命基本材料，有点像数学里的质数那样，巧合的是，人的基本材料获取也像质数分布那样，不均匀不规则，但愈接近起点（零）愈密集，数愈大愈稀少，如我们说的，不一定都是童年记忆，但最多是童年记忆。人年纪愈大，我们的目光愈具捕捉性，“我知道我要看什么”，即便是不意闪入眼中的东西，也通常很快被分类被解释被消化，事物很难

再保有它浑圆完整的本来样貌。这不大再像是所谓的回忆了，而是某特定档案抽屉里夹着的一页、一份资料，要不就全不用去想，要不就一整个拿出来全部想起一次想完。

向着过去的时间回溯，人有两道方向一致但并非重叠的路，一是我不在场的，这可越过我，到父母，到先人，到家族乃至于国族的起源，到克罗马农人，到纳瓦霍神话所素朴命名的“第一个男人”和“第二个女人”（比说亚当夏娃有着人类学的清洁感和丰富感），甚至远到天地之始第一因的神，这是知识形态的，通过文字语言才辗转获取；另一是我在场的，最远也只能到我出生那一天那个时辰就是尽头（当然，像已故作家三毛后来说她清清楚楚记得自己在子宫里看着想着的，但这样也只多十个月），这则是我们所说确确实实的、包含着具体感受、仿佛以一整个身体浸泡吸取过来的记忆。仿用卡尔维诺式的语言来说，前者是世界的记忆，后者才是世界再加上“我”的记忆，这里，“我”的存在、进驻和参与，是变化发生的关键。所谓“我们需要一个童年”，指称的便是这种我在场的记忆，工具点来说，这用来“转译”，它像一个庞杂的仓库（很接近列维—斯特劳斯所说的修补匠工具箱），既是转译所用的全部材料又是转译发生的场，我们努力把远处的知识（没见过的人、没听说的事云云）拉进里面来，努力找出我们见过类似的一张脸、一件事来比对来回填（“在呈现我们周遭世界的稠密度和连续性时，语言总是显得不足、零碎而不完整”），努力一一化为可感，当然不会都顺利找到都成功。卡尔维诺用的词则是“显现”，再显现，这可能更好也更接近书写现况。（“若我将显现性列入待拯救的价值名单中，那是要提出警告：我们正面临着失去此一基本人类能力的危险：闭上双眼，有能力使景象集中在眼前，从白纸上的黑色字母线条创造出形式和色彩。实际上，

就是以意象来思考。”）

这样也许也回头解释了一个我以为够清楚的现象——日后，何以童年记忆独独在文学里尤其在文学创作一事上如此重要，大概除了巫术般胡思乱想的弗洛伊德式心理学（我宰人，因为我三十年前被父亲打过一顿屁股；我贪婪，因为我五岁时有三顿晚餐没吃饱；我偷内衣裤，因为我很想念我母亲——有童年真好，什么都可以做）。其他学科其他领域以概念来思考，这样才能确保其速度和路径并不错过目标，但文学作品，博尔赫斯告诉我们得是身体血肉可感的东西，阅读是一种“确确实实的经验”，如同真的走过一个街口、如同真的结识某位女士谈了一场恋爱；也就是说，“我”不知不觉加进去了，没见到的这下见到了，没发生的都发生了，我们扩大了自己，只是我们当下的感觉比较像是重新认得自己，比较像是被叫出来某个回忆，记起了一些人一些事，很想也讲给谁听。我的大陆小说家朋友丰玮，送过我道格拉斯·霍夫施塔特的书《哥德尔、艾舍尔、巴赫》，我注意到卡尔维诺在他著名的世纪末演讲里引述过这部名著中的一段话：“举例来说，试想一位作家正尝试着传达某些对他而言包含在心灵意象的观念。他不大确定这些意象在他的心中如何搭配契合，于是也一再试验，先尝试一种方式来表达，随后又采取另一种，最后终于决定采用某一版本。他可知道这一切来自何处？模糊的感觉而已。他知道，源头就如同冰山，大部分深藏在水底，看不见。”

源头会是什么？“你所收受的视觉讯息，如果不是形成于沉积在记忆深处的感觉印象，那么它们源自哪里呢？”（但丁）

这一座有限但深不见底的冰山（也记得海明威的著名比喻吗？），这所谓的记忆沉积沉睡的深处之地，我的回答仍然是——不见得都是童年记忆，但最多是童年记忆，或换一种说法，其尽

头处就是童年，只要你的好奇不消失，最终你总会像面对一堵墙、面对着一张神秘大图般仰头站在童年记忆之前：我的一切就是从这里开始，我是从这里不知不觉加入了，而且我在世界发现我使用我之前先单向地看着这个世界（日后小说的小孩观看者征用了此一原型），这是“我”神奇但仅有的优势（生物学者说这只是个美丽的演化意外，人类长而无事的童年）。《百年孤独》也许比其他的伟大小说更加完美地显示了这个，这部小说中的观看者人数众多如波光粼粼，包含整整布恩迪亚家族五代人，长过某个人的单一人生时间、内容和可能，每个人都在他特殊的命运安排下依自己的需要和心性行动，但某个“我”的存在却又这么清澈端正，在狂欢不断的家族史之上浮现着一张清癯孤寂的脸，孤寂正是“我”的核心本质，是“我”独一无二存在的代价。这个“我”拒绝我们将他和书写者加西亚·马尔克斯迅速画上等号，这个“我”同时神奇地联结着他者所以也是命运（单子的某部分硬壳在这里被小说悄悄敲开来了），但我们又知道这是个更深刻意思的加西亚·马尔克斯，或直接讲是一个年纪较小的加西亚·马尔克斯，整部小说是他对自己这一整张童年神秘大图（不仅仅是那块烫手的冰）的一次“我在其他地方根本没见识过”（昆德拉）的总描述，也许驱动小说的原来只是怀念，一个满心悲悯哥伦比亚、拉丁美洲的书写者对自己具体童年的深深怀念。《百年孤独》创造了马康多这个没人死过的清新村子并在一阵巨大旋风中又消灭了它如彻底连根拔走（很奇怪，马康多应该不留任何痕迹和出土之物，但我们感觉它是废墟而不是复归空无），但马康多不是任何意义的乌托邦和另一个世界，它毋宁如书写者讲的就是哥伦比亚、就是拉丁美洲的现实，“我”充分进入之后的现实，或有着我这一整个童年记忆的人看见的现实，我们的废墟感间接地证实此事。所以

昆德拉这么讲："他不做自白，不将灵魂启开给人观看，而且只醉心于客观现实的世界，只是他将这个世界抬举到一个前所未有的地位。在那里并存着现实的、似假似真的和魔力的成分。"

《柏林童年》不想如普鲁斯特那样，在封闭的、切断和世界任何联系的一人斗室中编织记忆，得到一种封存也似的我；本雅明充分意识到记忆的意义远不止如此，我的记忆尤其是童年记忆（不是其中某一个记忆）和广大世界的整体纠缠关系及其必要，这里面有着某种庄重的、不可舍弃的长时间返复联系——只是，事情很可能远比他想的要暧昧不明、不直接，这写下去才会知道。也许《百年孤独》才是本雅明此一书写企图（在世界之中而不是斗室里面重新思索记忆思索童年）的一个理想实现。

"为什么是我？"——我自己偏向于用这个问话来替代比较平和、较无边无界的"我是谁？"或"我是什么？"我想这正是后者一次又一次具体而且迫切的追问，在每个有事情发生的现实当下，而不是午后的悠闲时光；换句话说，这是在世界之中、在人群里浮现出来的我，而不是斗室里存在的我。为什么是我？依博尔赫斯的说法是这样子的："我想对每一个人而言，每件事都在此刻准确地发生。世纪更迭，而惟有在此时此刻，事情才发生。陆、海、空中有数不清的人，但一切实际上发生的事，就发生在我身上。"

为什么是我？带着某种不得已，以及某种责任感，也有点届临悬崖也似的危险，再往前推一点，也许便是孔子当年"畏于匡"的那段谈话，生死一线，像他这样一个理性、并不信鬼神、而且十分谦怀的人，这可能是他一生最神秘也听起来最自大的一次发言，再多进一步就要出事了，要变成神了——上天如果要毁掉此一文明，那就连我孔丘一起毁掉吧；如果不是，那匡人哪害得了我。

"我"这个神秘又让人讨厌排斥的东西，又闯祸不断又常恶心

地自怜自艾，而且总是把我们清澄的思维弄混，遑论历史里因之而起的那些灾难，以至于节制它适度地消灭它应该是健康的。基本上，我们肯定“我”的存在并没丝毫困难，随地随时，并不需要镜子或一次牙疼；但一旦我们把它括号起来，多凝视它几分钟，多想它两下子，登时又变得可疑极了。离开一人斗室的“我”其实很难存在，几乎无可避免地很快在人群之中消失，在世界里面化为微尘，这是我们生活里一再经验到的沮丧事实（走在街上、看场电影或投一票选总统），也是理智里的普遍事实，“我”同时在通则之中舍弃，在原理里消亡，以至于在每一门学科、每一种理论之中都难有、而且愈来愈难有容身之地，医学（只是某个病）？史学（更小一粒微尘）？经济学（忘了加上去从来都没关系的数字零点）？生物学（依几率甚至不可能存在）？物理学数学（在哪里呢）？……

我喜欢莱辛简单且具体的说法，这位养猫的小说家告诉我们，所谓人的成长，其实是“不断发现个人独特的经历原来都只是人类普遍经验一部分”的过程——也许，回忆便是此一过程的倒转，并重来一次。在其尽头之处、在那张最后的记忆大图里，不管书写者的回忆原来因何而起，原想弄清楚什么，他总会在那里赫然看到那个还没消亡的自己，以某种惊心动魄的或至少不可思议因此值得郑重值得善待的方式存在。

我渐渐相信，我比较害怕的其实是关入斗室里那个变得理所当然而且很容易膨胀起来装满全部空间的我，而不是这个在世界之中时时被限制、面临种种消亡威胁的我，如昆德拉讲的，人在人面前，永远没办法自在地做他自己（某种生物性的自己），一个人的存在限制着另一个人的自由。随着年纪，我也渐渐看出来，真正有意思的东西，并不上天礼物或遗传基因般预先放进我们身

体里，而是在我与他者、我与世界的联系之中明智地发展出来，并在此节制之中一次一次地发现、确认和调整（没有限制这一切无从开始），所谓的好东西，我指的是价值、信念（价值的持有方式）、德行（价值的实践方式）以及希望（价值的全数美好可能，以及其具体感受、其作用于我们全身的确确实实力量）……

也许并不需要有神，也许不用更多神秘力量的介入，也许这没有哲学伦理学的严格证明并没关系（所以上帝之死没那么严重，也不妨碍我们做个好人），就像格林在《一个自行发完病毒的病例》书中生气起来讲的，不，这不必扯到神，温和不必，自我牺牲不必，慈善不必，后悔也不必。你没看到过吗？一个人见到他人受苦流泪自己也会跟着哭，一个傻瓜会用自己身体去覆盖一个昏迷的人，好让他捱过会冻死人的一整夜，能熬到天亮太阳升起，或仅仅只是多活个一小时……

不必有神，但非得有个“我”不可——在此，“我”的关键作用是，之前我们工具性地称之为“转译”或者“显现”，这里我们进一步称之为“同情”（不忍人之心）；这指称的其实是同一件事，都是实质内容的不断装填。毕竟，我，我的全部经历、我直抵童年直抵生命起点的所有记忆，是惟一拥有实质内容的，（或夸大点）是仅有一个堪称完整的生命原型，借助我通过我，你才有了内容，他才有了内容，从二维成为三维，整个世界不再是空洞的、知识的，也才可能被相似的郑重善待。

相信

北京阿城，两次（我在场时）讲起茂陵霍去病墓前那具有名的马踏匈奴石雕，阿城津津有味的不是该石雕的精美和呕心沥

血，而是简单，人像、马身都是大斧大刀凿成，但是“真是好啊！”——想想，这样一个年轻、野心、不惧死人伤财的皇帝，这样一个更年轻（死时才二十三岁，质数）、同样野心勃勃、同样敢于尸横遍野的将领，纪念这一场收下焉支山、直抵贝加尔湖的生命巅峰功绩，阿城解释，负责雕像的工匠（应该收了国家一堆钱）相信雕成这样可以交差，皇帝一定看得出这是好东西；而皇帝果不其然还真有足够的美学鉴赏力（或至少相信这样的鉴赏），真的验收下来，毫不质疑匠师比方“你才凿这几刀敢收我这么多钱”云云，真正惊人的是这个。

这让我们回到最开始讲的，卡尔维诺那个庄子画螃蟹的故事。

最终，有关《柏林童年》，我要讲的是——也许我们可以换一个身份、一种心思来读这本小书，方式是，假装自己是当年站在茂陵霍去病墓前的汉武帝。

一九三二到一九三八，已经有了《追忆似水年华》和《尤利西斯》，很快还会有《说吧，记忆》；也就是说，对于人的记忆、人的童年画面、声音、气味云云，书写已进入到外科手术刀的年代了，即便像普鲁斯特那样的放纵，其心思其手法也是高度精密高度警戒的。

这事没再逆转，多疑之心不断加重，一直到我们今天，用博尔赫斯的话来说是，如今的书写是“难言轻信的作者”，面对着“难言轻信的读者”；如今，偶尔“书写者用如此绝对的口气讲话，不是为着阐述真理，倒像是故意引起争论”。

这样一个大怀疑的时代会一直加强下去持续下去吗？它的尽头处会是怎么一种模样？——这几百年来，我们怀疑，还鼓励怀疑学习怀疑，认定怀疑不仅健康而且是积极的、有力量的。依一般认知，这是科学教导的结果，但我以为这更加可能是某种历史

成果历史教训，毕竟之前人类相信得太久也太多次了，并一再因此付出沉恸的代价（想想中世纪欧陆那虔信的时代，想想纳粹德国，想想莫斯科大审判……）；而且，这也可能是现代生活愈来愈不可缺的自卫之术，我们活在一个愈来愈快速的时代，快速的效应是，整个眼前世界经常性地显得陌生（陌生意味着不可知的敌意和危险），还显得易坏。易坏极可能比陌生还具摧毁力，易坏让我们连善、连好东西好人都不得不拆穿不预先防备，一棵大树一条河一间漂亮屋子，下次再来可能就不见了，所以你不敢把感情并放其上；一场好的公共论辩、一个光朗无私的社会行动，总不出所料地很快被奇奇怪怪的人所占据、被各种黯黑势力所接收；一个才气纵横、你满心期待的年轻书写者，撑不到三两年就把笔写坏掉还把心性给整个弄坏，凡此种种，都是我们每天生活的事实，不怀疑因此不切实际，不怀疑如何还有其他可能？

一般，我们至少会把本雅明看成是一位所谓“灵思泉涌的神秘主义者”，指的不仅仅是他对古老犹太神学的迷醉而已；日后，真正喜欢他的人，包括汉娜·阿伦特在内，心思都显得很复杂，我们感激地读着他美好的话语（奇怪为什么我就没看出来、没想到），却又有点不敢置信，有点美好得、巧妙得不像真的之感，世界乱成一团人心糊成一团，他却能说得这么有把握、这么不疑不惧，用的还是那种古老智者式的语调和句型，事情真的会如他所说这样子吗？——汉娜·阿伦特说他是诗的、是难以名之的所谓文人，但我感觉这说得有点保留，时间可能得推得再早些，他也许更像个祭司，像个巫者，或开玩笑说像那种把灵魂卖给、交付给某种神秘力量的人，至少，像是从那种古代的、泛灵的、人们仍愿相信一切相信天地万物鸟兽虫鱼都会说话都传递讯息的时代，翻越过重重时间阻隔走出来的人。

但他又时时像个孩童，这在他遗稿的《论历史的概念》可能最明显，苍老的历史话语用清清朗朗的声音再讲出来，我们晓得，这是一种古老的神谕传递方式，也是其中最恐怖最难以驳斥的一种。

本雅明是个容易相信的人，而不是个怀疑的人，事实正如他所说的，就像你一直盯着一块岩石，看的时间够久，某个图像、某只动物的身体或它的头才开始浮现出来。以前，人们也是这样看头顶星空的，以一生时间，或一代一代，缓缓看出它的细微变化和规律，看出它的一个个图像——只是，这些个星空图像，以及它的规则和它的意义，哪些是事实真相、哪些是隐喻和启示、哪些只是单纯的角度错觉（空间的、时间的）、哪些就只是幻象以及我们自己无可遏止的希望？

无论如何有件事必定是对的，这是相信的人才做的事，怀疑者的目光不会是精细的，怀疑的人会早早走开，很难长过第一眼的时间，因此不容易获取潜藏于第一眼以下的真相，等不到第一眼以后才慢慢显现的变化，当然也得其所哉不被其错觉所欺骗——我们说，人类的认识之路，大体上如纳博科夫讲的是一个不断逼近真相的过程，但也许并非全部如此也非能一直如此，有些长路会被废弃，有些东西会得而复失，在怀疑的目光中回归单纯的一块岩石，在我们小心翼翼的、所谓有一分证据讲一分话的礼貌话语中殒没，这不是人认识能力的极限，却是现实的尽头；也许我们宁可喜欢这样，比较轻松舒适，比较事事游刃有余而且看起来比较聪明。我猜，格雷厄姆·格林是充分意识到这个，他很奇怪，心性上他是个最多疑的人，又活在最容易拆穿一切的老英国，却也是一个拼命要相信、上天下海期待被说服的人；他对比方说天主教和共产党都是这样，早早背弃却不真的走开，仿佛牢牢记得这里头有他相信的东西，有一丝微光，在某一刻曾感动过他。要

命的是他又完全清楚其代价，《问题的核心》里，斯考比因此走入炼狱永生不赦；《权力与荣耀》里威士忌神父选择相信一定会背叛他的混血儿，果然被告密而死；《喜剧演员》里，马吉欧医生因相信而牺牲，但不信而存活的布朗如此欣羡他，并一直记着医生告诉他的："如果你失去一个信仰，记得赶快再找一个信仰来代替它。"；《一个自行发完病毒的病例》里，格林（或说书里那个虚无到生命已一无所有的奎里）引述了帕斯卡尔的这句名言：人总要赌一下自己的迷信。

汉娜·阿伦特把本雅明的人生和驼背小人联结起来，但阿伦特是跟我们一样理性的人，她真实知道，除了疯狂的历史和残酷的人类行为之外，本雅明的厄运不断还是根源于他自己，是的，碗当然还是小本雅明自己打破的——包括他没早早离开巴黎，他老早知道危险，命运也给过他机会（毫无机会的人尤其是犹太人多的是），还不止一个不止一次，他可以去纽约，也可以去巴勒斯坦，事实上是这两地的人不断催他要他兑现承诺，但他选择留下来继续盯着巴黎这块大岩石看，等巴黎浮出图样来。

我身边，我所认识的人中，最犯这类错的人是朱天心，她总是眼神发亮地相信人那些火花般的善意，相信某个应然但不实然的社会行动，相信一身难解毛病、绝对保不住但确实能写出就那几篇精彩作品的书写者，仍相信那一堆我们二十岁、二十五岁、顶多到三十岁就明智地一一放进遗忘抽屉里的东西（"最好，只留下有用的记忆，不然会好危险的"）——"我赶忙在葡萄串中重新找寻一颗早衰不长的生活果粒，认为它一定能够解开我的宇宙大秘密，我摩挲它，烟雾再度弥漫……但它只发给我一阵微风就足以吹断的线索，我必须回到一个夕阳里的荒草场上，围绕公厕三方、比我们三年级个儿高的草丛，可能是蓬类的长草齐齐放出一

种强烈的攻击味儿，抵御我们地毯式的蹂躏摧折，常常，我们只是在其中比赛捕捉七星瓢虫，好多只小瓢虫给握拢在汗湿的脏手心，它们因恐惧而一起拉的屎也有一种气味；有时我们发了疯找宝藏，因为总有大一点的哥哥们会发誓谁谁前天在其中出野恭时拾获了一枚金戒指，我们相信透了，因为包括我们父母都警告我们少去荒草场里野，常有偷儿在那儿聚赌分赃，撞到的话会给杀了灭口很危险的。”

事实证明，朱天心倒没像格林小说中人那样因此送命（也许没真的那么危险；也许只能说尚未），她只是事后被我们一次一次嘲笑——我们有理由抱怨，因为我们（尤其我和朱天文）总是跟着被扯入，认得一个个时候一到就果不其然变样远离的人，发生了一堆感觉一事无成的事，往往看不过去的还得帮忙收个烂摊什么的。当然，正常日子里我们是偷偷感谢她的，如果不是因为朱天心这样，有太多事不会发生，有太多事我们不会看下去想下去追究下去，我和朱天文的世界会太单薄，人也一定比现在要笨。

上述那段文字是从朱天心的短篇《匈牙利之水》摘出来的，早于《远方的雷声》写出，是我个人心目中朱天心最顶尖的作品之一。这一次，她借助的是气味，循此路走向童年，另一种花朵般打开的童年，我不记得有其他小说曾如此闭上双眼、完全信任嗅觉如导盲犬的前行（一截一段的气味召唤记忆是有的，比方很多人写过秋天烧干草或黄昏人家炊烟的味道）——我自认是记得很多事的人，但比较起来，我的童年显得如此寒酸、粗大而且稀薄，这可能不是十岁之前的我犯的错，而且是日后记忆的问题，包括习惯、技术以及某种不懊悔不惧怕的专注；也许我该选择多一点相信。

小说，由“我”和“A”这两名中年男子来嗅闻来回忆，结

束于咖啡店里的等待——

当然也有并无记忆可资陪伴的气味。

我把一粒又硬又绿的果子给刮破，A半天只说得出“反正是植物就对了”。

是一粒苦楝树树子，夏天的时候，林中大路两旁的苦楝树会开满一整树的雪青紫花，花多到一种地步，就可以有一种毒毒的气味，我们在树荫下看流浪汉在吃一小盒天霸王冰淇淋，羡慕透顶。其时，我们以苦楝树子当子弹，人人腰上各插一把自装弹弓，正打算出发前往隔一条纵贯公路的妇联二村探险。

我们另外准备了一式二份的分类广告稿各自小心收藏，以防我有不测时能及时刊登，上书：“葛乐礼台风时住在妇联一村的中山国小男生们请于□月□日□时在匸ˊㄨㄓㄡㄉㄚˇㄧ(福州里——编注)公车站牌集合，不见不散。仔仔。”

自然，我其实很想能在属于我的这份分类广告稿上加进一段《晚风》的歌词，歌词是：

我心的爱，是否你心的梦，

可否借一条桥让我们相通，

在这借来的桥中，

明天的我，明天的你，

能不能像今天再相拥——

有此万全之准备，我和A可以放心等待，结伴以终，等到地老天荒，等到天下黄雨，直到不见不散。

十　负责发明新病的小说家丰玮

写《九月里的三十年》的年轻小说家丰玮原本是医生，待过孙中山“和平奋斗救中国”那个北京协和医院（由此写出了《协和医事》一书），现在也仍任职跨国大药商，任务颇吃重，带领个精英小组亚洲各国跑来跑去，有回朱天心介绍她的工作是“负责说明公司的新药”，丰玮非常聪明地更正她，“应该说负责发明新的病——”

没错，是发明新的病才对，有了某一种病，自自然然就得有专门对付它、医治它的药品，商业摇身成为科学，世界恢复均衡，人撤除掉对此的最后那一点防卫和疑虑之心，安心地把这颗药吞下去。供给创造需求，发明出对它的需求，这是此一经济学市场原理的一个漂亮操作实例——我不禁替丰玮担心起来，会讲这样洞穿自嘲话语的人，待在这样的公司必定是困难的。

《九月里的三十年》是一部非常好的小说，同时还非常好看，两者兼备如今并不容易。小说时间其实并没进行三十年之久，写的是书里胡琴这个女孩，从她十七岁考进大学医科的学前为期一年军训（就像我们台湾当年的成功岭，读书不忘救国，但要救国就先得学会杀人）到三十岁出头她军训时结识的好友凡阿玲病逝为止，是一部有头有尾的完好故事；但我们也可以说，小说只是现实地停止于、不得不停止于书写者本人的当下这一刻，当下这个世界，连同它的全部可能和限制（没有另一种医院和医术，没

有凭空另一种救得了凡阿玲癌症的奇药——），当下这个我，连同我全部的所知所学所能，以及茫然。这么看，我们就知道这部小说的核心原来就是回忆，写小说的丰玮想起来一些很珍贵的往事，也许还有几张脸，她在回忆中把自己演化成胡琴，让一些原可以发生的事发生，好让自己可以更看清他们，但不可能的仍然是不可能。由此，这个三十年也有了答案，这就是胡琴的年龄，也就是丰玮自己已活过的全部时间。

“光阴在子夜流逝。”这是丁尼生的一句诗，他不说时间是透明的，这么说只是一个概念，丁尼生讲的是我们的不知不觉，以及尽管我们不知不觉时间的从不停歇，如此清澈、具体、无情；博尔赫斯这么解释，当大家都在酣睡时，光阴像静悄悄的一条河，在田间、在地窖、在空间流逝，在星辰之间流逝。而“光阴就在某些东西已离我远去的时刻消逝”。博尔赫斯旋即补了这一句布瓦洛的诗，时间还是会被我们察知、看到，只是看见它时我们很难是愉悦的，总像是某人远离时的背影。中国人说时间就是光线和阴影，或说就是这分割一线的移动，时间既是一寸寸退走的光，又是逐渐伸长的阴黯，这最早也许来自日晷计时的视觉印象，但也是我们生活里落单一人时会一再见到的。

有行业的小说

《九月里的三十年》原来是一部所谓的成长小说，之所以能够远不止是一部成长小说，其不寻常的变化关键在于医学的加入，医学是这部有趣小说的 x-factor——当然不是说，这部小说里有某重要角色其职业是医生、或这部小说的主要场景之一是病房，乃至于这部小说里有人和某一疾病缠绵拼搏云云，这都是寻常的；也不是说这部小说虚张声势地充斥着一些专业医学术语，我们晓得，那样写小说的人也许只是查了维基百科而已，那样的小说尤其在文学奖里是常见的。

礼失求诸野，我们来借助推理小说讲一下（“我们的文学在趋向取消人物，取消情节，一切都变得含糊不清。在我们这个混乱不堪的年代里，还有某些东西仍然默默地保持着经典著作的美德，那就是侦探小说。”——博尔赫斯）——在阿加莎·克里斯蒂的某部谋杀小说中，曾有过这样的安排，某位美丽的少妇失踪达十几年，于是有两种不相上下、谁也说服不了谁的传言发生，其一是她和情人私奔了，另一是她被（丈夫）谋杀并灭尸了。在所有言之凿凿的证词中，最有趣的来自女佣，女佣坚持她的女主人被杀了，理由是“她带的衣服完全不对，她带的衣服乱七八糟的——”。女佣解释，如果她当时穿的是那件衣服，就一定会一并穿走那双鞋子；如果她带走了那件洋装，那她不会把那条腰带给留下来，凡此种种。

这是我所知道推理小说最棒、最无可驳斥的证词，如此简单却如此睥睨一切，让所有反对它的猜测瞬间如冰雪消融；而且显然不来自聪明的设计，只是女佣的专业眼睛。同样的事也发生在阿加莎最好的小说《罗杰疑案》，这桩准密室杀人案的破解关键之

一，也是大侦探波洛从老仆役口中问到的，尸体坐着的高靠背椅，打开房间时原不在定位上，椅子被横移了几十公分（奇怪），稍后却又莫名其妙被还原回去（第二个奇怪）。这几十公分的位置微差（谁会在杀人案发生的兵荒马乱之际去做这种事呢？），是负责整理房间的仆人才会、而且第一眼就看出来的。

美国早已年过八十岁的老导演奥特曼，世故通达，深知人心种种，没什么事特别吓得了他骗得了他，因此总是“平静地叙述神奇的故事，故事中不乏现实主义细节”（有别于如今众多太年轻的作者，总是神奇地叙述一个平乏的故事，故事里毫无现实细节，其实也没有谁真被惊吓到，只有自以为吓个半死的书写者本人）。我看过他的《高斯福庄园》还写过所谓的影评——《高斯福庄园》借用典型的推理故事体例，讲一群吃饱撑着的老英国上流贵族到此一庄园的几天度假（打牌、喝酒、用猎枪杀动物、用更多方法杀自己……），各自带着一大堆行李和仆佣。奥特曼爽利地把这一庄园切开成两个世界，一是主人等死的起居室，另一是底下仆人休息的房间，空间相对位置犹如上下两个舞台又像天国与地狱之别，每一件事，于是都有两组看法、两组谈论方式、两组全然不同的形貌线条和感受以及两组各自而去渐行渐远的演化。当然，比较精彩丰饶且接近真相的总是下方地狱这边，如但丁《神曲》、如人类学家米德早就讲的那样。本雅明谈普鲁斯特的《追忆似水年华》，说普鲁斯特羡慕，而且几乎是嫉妒仆人。

我们要说的是什么？是一种“有行业的小说”，这显然愈来愈稀有，以至于《九月里的三十年》这样一部小说可以是一份珍罕的礼物。但这曾经就是小说、是此一书写形式的独特设计、是这样一门技艺之所以单独成立的最主要理由之一。小说的“杂语性”（有别于诗和其他书写的单一声音）指的不是人多嘴杂，而是存在

说着这些不一致话语的人、和书写者本人不一致的人；其中更加重要的器官是眼睛而不是嘴巴。不同的眼睛看到、并看着不一样的东西，或者更重要的是，在相同的视觉对象里看着不一样的部分、看出不一致的东西。几千年的书写、认识过程之中，人一直累积着也搁置着对自身种种极限的理解，包括世界和个人的空间大小（不成）比例和时间长短（不成）比例，包括身体、生物性存在的限制（像是你在这里便不会出现在那里，不在场证明的来源，对遂行谋杀很重要，对婚姻生活也很重要），包括光是直线、视觉是直线所以看得到的其实很少、被遮挡住的非常多（现实里，不是精微的高等物理学里，那些所谓的空间弯曲光行偏折云云）。小说选取的特殊突围之道便是，找来他者，征用一双双别人的眼睛，来消除空间、时间的死角；拥有无限多的眼睛，能够不漏失这个世界的每一个动静变化，汇集成我们对世界的完整认识，这一直是小说书写的一个理想。

人跟雪花一样没有任两片是真正相同的（其实任何东西都如此跟雪花一样，比方也没任两张椅子是完全一样的，格林在他《一个自行发完病毒的病例》里便写过刚果麻风病院里一张独一无二的椅子，只是我们喜欢这样仿智者之言地说；同时，椅子不像雪花给我们一种纤巧的、稍纵即消失的、心动的美），举凡高矮胖瘦老少美丑贤智愚庸。但行业的不同，是一种极富意义的、较深刻许多的不同，它（至少）包含着一系列而且有层次的特殊知识和每天每时的工作实践，这使得眼睛的这一部分观看能耐，是有线索的同时是持续的、经验丰硕的，它的第一眼所见因此不真的是第一眼所见，它其实是一代目二代目三代目这样一直延续地看下来；素朴的第一眼通常只来得及看整体、看轮廓、看扁平状的初步印象，你只有再看很多次而且看得时间够久，才能缓缓及于

细节、适应微差的光度色泽和形状、一层一层穿透进去并比对出其几近不可察觉的变化云云；专业的眼睛是你自自然然地“知道自己这次该看什么”。我想到列维—斯特劳斯因此说人的行业（尤其指其知识和操持技艺这部分）是人在世界的“位置”，列维—斯特劳斯不只在初民部落时这么做，他连到日本这样已高度整理起来的国度（有书、有资料、有各个美术馆博物馆……），一样花最多时间去看去询问各地工匠，以为这才是确确实实了解这个国家、这个社会、这样生活着的人们的最可靠路径——在《九月里的三十年》，一开始写的正是眼睛，年轻的胡琴有点骇人地捧着半打新鲜的、才取下来的猪眼睛（没办法使用真的人眼），在深夜一人的实验室里，这是她的研究论文，题目是“视网膜色素上皮组织”，为什么选择研究这个呢？当时的医学院学生胡琴用专业冷静的话语回答，但稍后我们回想起来无一不是隐喻，乃至于预言——因为“与眼睛有关，与时间有关。生物学上，与凋亡有关……胡琴导师问，为什么人老了，黄斑会有退行性变，导致视力下降，进而会导致失明呢？也许是人的视网膜色素上皮细胞的DNA，在老化的过程中发生了什么变化？DNA中有没有什么标志物，能准确估算出这样的老化呢？/是的，用某一种嵌入那副肉体里的精确标志物，来衡量时间留下的踪迹，在眼睛这里，时间扫荡的踪迹有可能是戕害，明确表达在DNA上的某种戕害。来，来，我们来探寻这踪迹，这天地间的秘密之一。想办法，认识它，解决它……”。这段话，不就是用医学专业奇妙地朗读出“光阴就在某些东西已离我们远去的时刻消逝”吗？

医学在这部小说中做的不止如此而已，不止提供一对眼睛，而是一种更为具体的存在。这讲起来有点像是物理学尤其是天文物理，我们知道某一星体的存在，有时不是“看见”它（很多星

体或太远、或太小太黯淡如矮星），而是先察觉出它重力的存在、它重力的各种效应（比方说发现天狼星原来是伴星）；物的存在会对周遭一定范围内的空间及其他存在物发生其特殊的力学作用，形成所谓的“力场”——被医学的重力确确实实影响的东西之一首先是小说的时间，改变了其尺度（计算方式）、形貌和内容。从十七岁到三十岁出头停住，《九月里的三十年》这部小说同样“充满着爱情和对死亡的思索”，另外就是歌，这都是年轻小说的基本印记，但惟独死亡在这里绝不显得年轻。我们知道，年轻小说里的死亡通常离死太远，身体太好且修复力太强，人的困扰是情绪情感而不是病痛，得不到身体各种真实感知以为支持，死亡因此总是突如其来的、说时迟那时快的，很难真的有过程，更多时候它意有其他，是某种武器，尖刃形状的，用来审判世界。才活三十岁的胡琴，我们看，医学像藏放在她身体里的一块强力磁石，会一再吸过来各种死亡，你不找它它自会追蹑你找到你；而且，还不是那种噩耗的、讣闻式的已告完成死亡，而是才刚启动的、进行中的死亡。对年轻的胡琴来说，这不是说句诸如“我很遗憾你所失去的”、“请顺便节哀”或跟着大哭一场就够了，事实上，在一次一次这样死亡等在前方的过程，最不能哭的就是她，她是学医的，是得负责提供建言、找出可能找出解答的人，她必须比病患本人、病患家属包括其父母长辈都时时冷静不动情绪，也就是说，医学强迫她一再扮演所有人的“长者”强迫她最年老；要命的是，她又不真的是医生，可躲入专业的防卫世界里面不伸头出来，只负有限责任，眼前生病甚至无可避免会死去的人，全是亲友，至少是一个个熟识的人，你已无可挽回地知道甚至还参与过他太多事，布洛克笔下的杀手凯勒告诉我们，要杀一个人，你得避免知道他太多事情，家庭生活、有没有养狗或小女儿装牙套

矫正牙齿等等，你对此人的了解不要超过一张那种两寸大、一号表情、办证照用的大头相片，杀人如此，救人也如此，都是死亡之事。说无限责任也许夸大不实，没有任一个人可替另一个人这样，比较正确的说法是，端看你能负责到什么地步为止——

今天，医疗或说人对死亡的种种防卫也许已然过度，但另一面说，站在死亡的无边无际汪洋之前（如庄子《秋水》里河神抵达北海那一幕），人的医学知识，人知道的、会的仍如此茫然的不成比例，这是每回我们或亲人生一场稍微像样的病总会感受到的——于是，两种对比的极端状况是，一边是不知道终极结果却时时绝望纵情的人，另一边是深知结果已如此透明却无法（或某种意义的“不被允许”）放弃希望得着自由的人。

胡琴的这些效应之中，至少有一点是我稍微熟悉的，因此我相信这是从书写者丰玮本人经验那儿直接剪下来的，是她自己的经常性处境——我指的是，人跟人久别重逢这件事。尽管，其实并没到诗歌里（翻下唐诗吧）讲的那么惊喜、那么纯净无瑕的幸福、那么做梦般要咬手指头或请他用力揍你肚子一拳，但这确实是好事，尤其总让你想起一些不容易再想起的事，好的熠熠发亮，坏的也像在时间大河里涤洗干净了，人心容器般饱满地盛装起来。小说中的胡琴，生活于如此一块九百万平方公里、十三点五亿人口的土地上（不包括她还去了另一个辽阔的北美新大陆几年），奇怪却比我们容易见着一个个昔日故人，依几率估算是异常的。这可以一般性地解释为小说书写问题，采取的是一种较古风的、出场人物都有其“用途”的有头有尾说故事方式，但也许更正确也更有意思的解释是，这是根据事实，医学重力场连几率都成功改变的此一基本事实。试想，如果你有胡琴（或丰玮本人）这样一个亲友，你们会在什么状况下再次相见？一是真的不期而遇，全

由命运捉弄安排；另一事实上是你主动找到她，天南地北。后面这“多出来”的重逢，不太是夜深忽梦少年事，而是生病了，你本人，以及你在意的人，这些大量多出来的重逢故事因此总是狼狈的、心酸的、沉重无比的，不会选在彼此稍微好看的时候。小说中最有意思的一次久别相遇不是好友而是仇人，找上门的正是她军训那一年整她们（胡琴＋凡阿玲）甚至在考核数据上“害”过她们的烧饼脸区队长，如今她扶病而来，是的，有仇总比不识要强，仇恨至少是一种很深刻的关系——

我自己不学医，但也许是多年来习惯装出一种石头也似缺乏神经系统没纤细感觉因此倒也显得沉着不动的模样，在某些风雨飘摇的特殊时日，会得到朋友们带着误会的信任。我很清楚比方半夜两点钟如救护车、消防车吓人响起来的电话铃声是什么意思，我也很清楚一个半年或三年不见踪影的老友忽然死神模样从咖啡桌另一头冒出来是什么意思，我只能称之为“来了”“又来了”；但我同时也该死地知道，一如小感冒或扭伤脚踝人不至于从广西直上北京找胡琴一样，老友们是尊重我的、不随便打扰我的，事情必定已到某种地步了，所以呢？所以我一直没用手机，我扭曲地相信，电话是人类很糟糕的发明，电话是带来噩耗的东西，几率上差不多是一百比一。

改变的不见得直接是人心、人对情感的珍视和信任；发生弯折的是此一情感的“场”，人的行为只好跟着偏折——因此，老朋友没消没息是好事，代表如郑愁予诗说的“朋友们都健康”，代表他没困难或至少没他自己对付不了的困难，因此，老友们，我们就别见面吧，为了大家的健康幸福，我们就各自好好地活着。

医学，深入人身与人心，很容易是一种艰困的、让人心酸的专业，怀璧其罪。并非所有的专业都是这样，像金融业便轻快而

欢乐，没看错的话，我们这个时代的其中一个征象，便是这两个行业的消长和交换。

我生病了

新的病不断“发明”出来，原来是医学的，现在又加上药厂的，数量大到铺满人的全身，以至于每个人都随随便便就分到好几种，举目再没有什么不是病人的人，只有无知和不知死活的人。我昔日出版社的副总编辑刘氏女（仿章诒和的书名），夫妻俩年纪轻轻就身罹共计三大绝症，没一样真正医得好，一是她自己真的是先天僵直性脊椎患者，二是她先生掉发秃头，三是他俩都有香港脚。

分类原是进步，但这事得有个限度才行，必须小心翼翼些，必须努力保持一念之初的清明，必须稍微认真地计算代价，好避免一连串糟糕的事连锁发生，比方人的放纵和虚无是其一，这是最容易发生的，也是诱发往下连锁反应的核心裂解；比方这很快不再是知识进展的必要，而是商业的欺瞒和恐吓手段（如今全世界最肆无忌惮分类命名的，不是亚当不是诗人不是学者，而是日本商人不是吗？创造了一堆伪知识、一堆时尚消费以及一堆糟糕的不成立的字词）；比方，就像已故生物学者古尔德殷殷告诉我们的，这反而有碍于、让我们遗失掉更重要的认识、更完整的真相和演化故事——

古尔德劝告我们，绝大多数已有的生物学亚种命名是不必要的，也不具备传种繁衍的生物性理由。我记得古尔德举了拉丁美洲的蝴蝶为例子（这是今天地表上最多蝴蝶的地方），摊开一纸大分布图，手指着让我们看出来，各地区蝴蝶花纹及其形态的微差，是连续性的发展性的，毋宁揭示一整个更珍贵也更动态的演

化讯息，我们因此看出来它们的迁徙路径，它们抵达不同栖息地点的调整适应，看到它们和各地花种、动植物、天候温度等等的生动联系，看到这样纤弱的生物体（想想那样的翅膀，在此同时看起来强壮多了的有袋类整个灭绝了，只存留在隔离的澳洲大陆）和一整个南美大陆、跟严酷大自然千万年时间讨价还价地躲避抗衡演化，古尔德总是动情地说生物的演化故事是壮阔美丽缤纷的，真的是这样。但这些、这样的图像，在方便归类归档的亚种命名切割之下，很容易瞬间完全消失，乃至于发生《圣经·创世记》式的错觉，以为它们在天地之初就是不相同的、没关系的、分别存在那里的；命名的强调不再带来新的认识，而是遗忘，利于懒人和恶人。古尔德当然也没忘再提醒我们一次，人的亚种分割更是毫无必要，黑人白人黄人那一点点肤色体形的微差，一样保存着百万年的演化真相及其线索、故事，不是为着提供杀人迫害人的科学理由。

一样的，我们呼吸、摄食，体内体外不断进行交换，会有剧烈的乃至于我们难以承受的所谓病变，但我们也会缓缓地松弛、苍老、衰竭、熄灭。

多年来，我自己一直极厌恶几样东西，一是民粹，二是人的残酷，三是各式各样利于行恶不利于行义的所谓“真理”。我的一些“前友人”不乏犯这些毛病的人，要说理拆穿它们半点都不困难，但实际上要抵住它们可真叫精疲力竭，其困难程度接近于在一个歌声震天的 KTV 房间里完整讲一件事，接近于一个人妄想挡下来一整个世界。

尽大地是病，在如今这样的现实里，也许在自己家里就有了，我们点滴心头地很容易分出来两种人，一是适合生病的人，另一是不适合生病的人；或说，一是热爱自己的病、时时只说自己病

的人，一是绝口不谈、非到被送进病房你才辗转知道他原来也会生病的人——我承认我有点惊讶前者的人数之众，而且愈来愈多，以至于个人的性情性格倾向可能已不足以解释了，发生变化的一定包含整个外头世界，它创造出某种环境、某种培养皿，我们感觉有个神话（或可称之为当代医疗神话）正缓缓成形，这个神话不支持人的尊严、人的责任感以及人对他者的同情（这样的人比较少买药也是事实），它鼓动的、召唤的是人的自恋自怜之心，人的不想负责任，那种明明不是却不知道为什么认定自己是全世界最该接受关爱、最该被所有人服侍的奇怪心理，以及对同情的掠夺（我总以为人类世界的同情总量是有限的，得视之为珍罕的，包括其物质资源，如同病床总量是有限的），其方式是源源供应各种病名，正常医生都不好轻易说出口的病名，其中最被滥用的大概是“症候群”这一词，这是一个魔法般的词，以它为字尾什么都能 DIY 瞬间化成病。人的一言一行乃至于不经意的动作，人或静或动或粗或细的性情差异，人伴随时间大河交织起伏的连续心绪变化，举凡欢快、忧伤、沮丧、绝望和希望，以及失眠和梦境（这样素朴的一个词一个词分割有时已够让我们不安了）云云，都可以是某症候群，都函数般有着一一对应它们的病名。人的善行和恶行既然都是病，都因病使然不由自主，那还有什么高下之分？还有什么可讨论以及能做不能做的问题呢？既然人都病了都快死了，还有什么能计较的呢？生病，你可以跟法律请病假，也可以跟道德、跟所有的价值信念请病假。

自反而缩，由此我也想起自己很久很久以前偷偷喜欢过生病、想过要装病，并以完全相同理由喜欢不是暑假里袭来的够大台风，那没出息地发生在十二岁之前。因此，这种对生病的热爱和享受，也是一种幼态持续现象是吧，还是我们该应景地就把它归类于比

方所谓的小飞侠彼得潘症候群里？

但十二岁之前和二十岁三十岁四十岁之后，这还是不一样也理应很不一样是吧，这里有着应不应该的严肃问题，更有着好不好看的美学问题。十二岁之前，生病的特权，所求也许就是少上一天课、逃掉一次家庭作业或小考以及多一颗荷包蛋吃而已；但二十岁三十岁四十岁之后呢？能躲能得的东西那就多了。我所知道的第一个故事其实是个很让人惋惜不已的故事，这样子生病的人是个年轻李姓女孩，我们认得她时才考上台大心理系，极其聪明而且多读书，轻易地便胜出同年纪的人一头，也开始写小说，是个你自自然然会寄予厚望的书写者。但她很快地如她自己宣称的“生病了”，以她一知半解的心理学知识和词汇，语言行为变得乖张放纵而且脆弱，其中最具体的变化是话语中的人称，很快地只剩“我”，再没有“你”和“他”，讲不完的自己，讲不完的每日每时每分每秒病情。大家也都耐心地、信任地以照顾名贵骨瓷的方式待她，包括她那位极好极温柔的男友。惟事有蹊跷，一年两年听下来，所有人事后对起来都察觉出同一件事，那就是她未免太爱自己的病、太享受自己的病了，而且病得也“太准了”，病得如此完整有条不紊像依某本教科书写的进行，很可能是倒过来模仿或至少接受暗示。太准的还包括发病的时间、地点、方式及其程度，永远发作在自己最需要的状况下（要考试了，要分担粗活了……），也永远得到最有利自己的结果（推理小说总这么问：你相信这一切只是巧合吗？）；“我生病了”成了讲话的固定发语词，也是一纸横行世界的万能通行证，所有人所有规矩所有障碍都应声分开两边如摩西的红海，“得到完完全全的行动自由”（这个说法，取自二十世纪初准备发动全面战争的某一欧洲大国），但这种无限提领的自由多危险不是吗？我这个故事没拆穿（也就是

所有人都审慎地压抑自己的狐疑不安，自始至终对待方式一致），也没结局，只是无趣的不了了之不知所终，浪费掉一整个人以及所有美好的可能，就跟现实世界绝大部分的人和事一样。

博尔赫斯讲，长期来说，所有的诡计都会被拆穿。但我要说的不是这个；这里，拆不拆穿无关宏旨，那一点点公不公平也不需在此计较，做个有限度被骗被占点便宜的不够聪明之人也不是什么问题。诡计的另一个较深刻的通则是，长期来说，察觉被耍弄被欺骗的人只是静静走开，有限度的实质损失和会淡忘的懊恼而已，最后一个被骗、真正被此一诡计困住的永远是反复使用此一诡计的人自己；所有的诡计都有这样内化、自噬化倾向。人生一场，不好说为着占取这些多出的便宜而生而来，这原是非常的，是对人的不幸（人真的会生病）的有限补偿，相信我，长期来说这通常是不划算的。

当然，换是今天，我这位生病的朋友应该可以把小说顺利写下去才对——台湾今天，逐步研发出一种书写，难以名之，也许只能称之为“我生病了”的小说。这甚至是已有基本公式的，两则从电视新闻看来的社会事件，直接转入到自己的病（生理的、心理的、症候群的），然后就是随召随到的梦（不一定是夜间作的），梦中有各种不可思议的活物和各种不易在平常日子讲得出来的语言。这无疑是太过自由的小说，借助病者（某一种照顾起来很让人头痛、会生出谋杀之心的病人）不管理的情绪行为，和因病痛发生的各种幻觉，这样的小说无需结构（米兰·昆德拉所说小说就是结构的那种“结构”，深刻意义的结构），不编码，只顺着人的本能冲动和偶然在表层上横向流窜，因此不会真正有进展、有稍具意义的时间、从而也不会有稍深一层进去的东西，也就是说，不会有真正的事发生。只是我们再不好说这是无病呻吟，

因为的确一一都有我们听过没听过、各种字数很长的病名支撑着。这也通常是一种太过喧嚣的小说，阅读者的情绪很难跟上生病的书写被害者，毕竟对于一个饱受病魔折磨的人而言，出声呻吟、喊痛、时时直坠谷底的绝望以及狂暴嘶吼地寻求死亡（“给我一个活下去的理由！”云云，我不免好奇，如果回答“其实我也想不出来”究竟会怎样）都算很合理，暂时关怀不起别人也可理解，因此也就很难听从昆德拉的此一重要劝诫：“小说和作者的‘我’有种独特的关系，为了倾听‘事物精神’那隐秘的、小到几乎听不见的声音，小说家（和诗人、音乐家正好相反）必须让自己灵魂深处的声音静默下来。”

小说家林俊颖非常喜欢这话（所有的小说书写者都应该喜欢这话才是），最近我又看到他引用过一回，很显然，他是不会去写那种“我生病了”小说的人，尽管依这些同业的标准，他同样可轻易分到好几种病，大家都同样在如今这样一个时代、这样一个社会里生活、呼吸、行走和睡眠，只是他选择静默地、深沉地、清澈地对待它们。林俊颖正读着坊间一本奇厚无比的生病小说（属于我们所说厚得没道理的那种小说、那种以物理重量来伪装内容质量的小说），才读到一百页左右，林俊颖笑着说，病成这样，虽然明明知道不会，但还是担心他会在五十页之前死去。他是如此温和而且耐心的好读者，我自己反应稍有不同，这部小说就像博尔赫斯说的：“毫无疑问，那里更多的不是地狱味，而是不舒服。”对这一样一个自私、自恋、反复无理取闹又真的很吵闹的人，我可能（如果可能）在五十页前就忍不住杀了他，算日行一善，好解救他身旁的所有人；真的，推理小说就常常写出这样的人，好提供第一具尸体，为的是让他身旁所有人看起来都像是凶手。

别错解我的意思，我自己从不低估人精神上、心智上承受的

巨大压力，这是我们这个时代的基本不幸事实。这么说吧，我一直记得《人类动物园》这部心理学著作开头所揭示的此一基本画面，或说这两个对比画面——北美大陆这块土地，曾长期只养活三百万人，如今挤满着三亿以上人口（这还是地表上人口密度稍微宽松的地带），作者一样一样分别描述了这两种差异已不足以形容的地表景观和生活形貌，指出这一个事实：如此巨大的改变，居然只用了几百年时间；意思是，这一系列翻天覆地却又持续不止的改变，时间短到对人的生物性演化构不成任何意义，人根本来不及在生物构造这一面做出反应、调整、配合，人的身体仍是三百万人当时的那个人，于是，所有适应的要求和压力只能集中落在人的精神层面，这真的不是一件容易的事。

算算时间，这几百年也差不多正是现代小说的书写时日，意思是，这可能正是现代小说的基本事实及其书写背景，而不仅仅是人一己的特殊不幸。分出这两者的截然不同可能是很重要的，从咒骂、归罪、究责、反思、寻求解答到胸怀希望，会有不一样（或正不正确，或好或不好）的指向和内容；事实上，文学书写，尤其是小说家，总是把个人的特殊不幸（比方契诃夫的肺病和他家庭的贫穷负债）当成桥梁，当做是他通往、进入、理解人们不幸命运的推动力量和感知基础，有段话是这么说的："为了摆脱极大的绝望，他决定思考宇宙：这是不幸的人经常用的办法，有时也是一种安慰。"这原是说意大利的克罗齐，但同时也是写《中午的黑暗》的库斯勒，托尔斯泰和乔伊斯，当然也是卡夫卡（"卡夫卡的命运就是把各式各样的处境和挣扎化为寓言，他用清澈的风格来写污浊的梦魇"）。

我有可能高估了文学此一志业的能耐和责任。一直以来，我认为这应该是所有书写者共有的座右铭之一，现在我不是那么确

定了，并不得不开始认真做出调整——文学主要是面对人的不幸，并且“帮忙”人们处理或融解不幸（人们包含他者和自己），这是它的任务或直接讲就是它存在的理由之一，一如我们总多在不幸的时日书写。

文学是熟知不幸的，比起它对快乐的较肤浅了解，这可以远从荷马那时就如此，《伊利亚特》里荷马说，诸神创造这么多不幸和灾难，为的是让诗人有东西可以歌咏。这个容易让人误会、容易听了生气的希腊人说法，博尔赫斯解释，不幸遍在而且随时，不幸发生了，不幸当然不是书写者造成的，他只是知道自己也身在其中，惟书写者（不得不）把不幸化为工作，转化为诗歌，转化为作品，转化为美，这也正是马拉美那句名言——“一切都是为了一本书”的真正意思。

转化，通常是把某一不幸置放到更大的时间空间里，置放到更多人里面，好比对它、看清楚它，这一点小说比诗歌更方便且容易做得好，这是形式的优势和力量；从而，转化也就包含着必要的直视，好仔细观察并且记录它的类别、样式、特性、强度乃至于形状等等，如同留存珍罕的第一手数据。托马斯·德·昆西的《瘾君子自白》就勇敢地这样，还有卡尔维诺特别讲到的，瓦雷里笔下的“泰斯特先生”，“让他以演练抽象几何图形来和肉体的痛苦搏斗，展现了最高度的精确性”。泰斯特先生说他那些一闪而逝的、十分之一秒的剧痛，其区域分别是环形的、柱形的以及羽毛状的——

转化为诗，转化为小说，这样的直视自己需要更严苛的忍受自制，以及近乎冷漠的自我静默，这个“我”也不再只是原来的我、日记里的我，而是文学书写处理过的我、是“小说化”了的我，就像福克纳有回脱口承认，那个顶不住罪愆梦魇和家族沉重

鬼魂投水自杀的昆丁正是他自己，但当然是小说化了的福克纳自己，我们已知道福克纳不是这么死的。

作品完成，阅读者更多时候想着的、感受着的是自己，往往不知不觉忘了书写者本人承受着各种疾病和巨大苦难；有时，作品还是欢快的，让我们误以为书写者是个得天独厚的快乐之人。像我们都知道博尔赫斯后来是瞎子，想想一个八十岁的踽踽瞎子，但通常我们只把这事想成传奇甚至美谈，看成一个美丽而神秘的矛盾（失明与书籍云云）；博尔赫斯自己呢？他把这写成了诗集，并在讲述自己重返古英语世界时这么说："当我视力下降到无法阅读之时，我说：这不应该是结束，正如一位我应该提到的作家所说的那样：'不要大声自怜。'不，这应该是一种新经验开始的证明。于是我想，我要探索我祖先使用的语言，他们或许在麦西亚，在当今称作诺森伯兰的诺森伯利亚说过这种语言。我将回到古英语。我记得一些诗歌片段，很好的诗歌，其中没有一句感伤的话。这是武士、牧师和水手的说话方式，你会发现这一点，在基督身后大约七个世纪左右，英吉利人就已经面向大海了。在早期诗歌里，你发现大海比比皆是。在英格兰的确如此，你会发现像 on flodes oeht feor gewitan（航行于大洋的惊涛骇浪）这般非同凡响的诗行。我是在大洋的惊涛骇浪中远航至此的，我很高兴来到你们大陆的中心，这也是我的大陆，因为我是个十足的南美人，我的大陆就是美洲。/ 自那之后我接着学习了冰岛文……"

善是花钱的、昂贵的

回到我们的小说家丰玮来。丰玮后来离开了医院，没再当医生，直接的理由是大陆的医疗现况，她担心自己得在疯掉和同流合

污之间挣扎（冷漠恰好不是她的选项）。但也许更深藏的理由是文学书写的，不是想转行，而是要把看到、感受到和想到的说出来，转化为诗歌转化为小说，毕竟，要同时做好这两件沉重又心酸的工作从不是容易的，而现在又远比契诃夫当时难。“但他们都忘记了，如果他当了一个好矿工，他就当不了作家；要么就干别的行当了。因为一个极其熟练的职工往往不会令人产生冲动的。”

医学，或直接讲就是医生，有一百年左右时间（之前并不是），是如此耀眼而且愉悦的行业，吸引着很大一部分那种最聪明会念书但尚未对自己未来有明确主张的年轻人，事实上，当不成医生仍可退而求其次寻求当医生的配偶或家人（凡勃伦的名著《有闲阶级论》说，一个人没时间挥霍，他的妻子儿女便会代劳），这个布泽式的效应尤其证实医生的此一卓然位置，如今则逐渐显露出它的沉重和心酸，以及危险。我以为这才是此一专业的真正本质，毕竟，在生命和死亡之间工作怎么能不沉重不心酸不危险呢？因此，它开始吓跑一些人，这样的逆向逃逸暂时会以类似围城的形式展开（还是有不少人想冲进去），而且会持续一段说不准的时间。

另一个明显的征兆是，如今可能也是医生这一行业最频繁（几乎每天）出现在电视新闻的时刻，而大众传媒总是不怀好意的——仁心仁术济世活人很难吸引他们（如今这样的四字木头匾额也几乎停产了、没人送了不是吗？），我们不断看到的是医院的种种所谓黑幕，更多的则是医疗纠纷，方式逐渐激烈起来戏剧化起来，骂医生、告医生、打医生到真的杀医生，致命的不只是病毒细菌，还有刀械枪炮以及法律，这是研发医疗器材和配备的人始料未及的。总之，我们很容易感觉有某一个巨塔般的东西正急剧地崩毁，水泥块大理石块纷纷砸下来。除了体系自身，还有它跟外头联结的部分，医生和病人之间必要的医疗信赖关系也在持

续寸寸瓦解之中。我们说过，文学书写新的困难是，如今是难言轻信的作者写给难言轻信的读者看；医生显然也面对着同样的新困难，难言轻信的医生自己得负责诊治难言轻信（还牢记着一堆病名）的患者，只是生命远比灵魂急迫紧张以及实际性地难以忍耐，并且失误不起，就像格林在刚果的麻风病院里讲的，灵魂不急，灵魂的问题可以慢慢来，“灵魂是永恒的”。

所以说，难言轻信可能是我们这一整个时代的，疑神疑鬼的气味弥漫于大气之中，我们（不得不）彼此更贴近更相互依赖，但却更少彼此信任了。也许关键正在这样的太贴近太依赖，我们已不习惯于不依赖，包括诸多其实仍可以、也仍应该自理自立的。世界并没无限的善意这东西，也没谁替谁负无限责任这回事。

要说医疗技术和质量不进反退，这是绝不可能的；要说是医生本身全都人心败坏道德沦丧，这我也难以相信，我最多能相信到的是，那种诉诸个人价值信念的、通常也只能存放于个体的特殊高贵高尚，也许已消失殆尽于一般性的规范里、体系中，但在此同时，更多那些术士的、骗局的、乱七八糟胡作非为的东西也逐个被拆穿、矫正、驱赶并消失。我知道谁都可以确确实实地拿个悲伤个案来驳斥，一个糟糕的医生、一回医疗失误、一次死亡，你不幸遇上了，对整体来讲这仍是统计数字、仍是百分比里可忽略但得容许它存在的一粒沙子，对当事人却是百分之百的全部、是一整个世界的毁灭。这其实正是医疗这门攸关生死行业的永恒麻烦和道德困境，医院人来人往，但大概没什么其他行业的人比医生更容易理解并感同身受博尔赫斯所说的“人群并不存在，人群只是幻觉”，来的是一个个具体的个人，还是在病痛里、在死亡中的个人，每个人都诉诸一己经验，而这类的病痛生死经验又往往强烈到、巨大到、摧毁性到足以遮盖掉世界忘记掉他者，遑论

人那一点点可疑可怜的理性，这造成人维持心思必要清明、试着讲道理的困难；面对死者，往往连最冷酷的法律都得暂时让步并绕道（没一再看过人拦街办丧事或送丧队伍阻碍交通吗？），更何况是讲究同情讲究人性的人间道理（因而这也是一种讨厌的困难，因为较利于恶人，包括医生和病人这两面都是）。这样经验性的个人，我忽然想起来很特别的一个，那是美国小说家东尼·席勒曼书中的一名纳瓦霍族癌病老妇（我以为席勒曼用的是真人真事，因为如此无理而生动），她坚持要离开医院回家去，她说因为医院是“坏的地方”，她也的确亲眼看到了，“进去的人都死在里面”。

有一点倒是千真万确的，其实也是如今医疗问题的真正麻烦核心，那就是单位医疗时间的不断缩短。这是个很容易确定无误的数字，它怎么得来呢？公式是，全部医生数乘以其平均工作时间再除以看病人次总数，如此，现阶段台湾的门诊部门好像是会让人吓出病来的只一分多钟，看病如看花——这里之所以把这一简易公式（小学生都知道的）再拿出来，为的是更清楚、更不带偏见地显露这个问题的本质及其可能解决方法。是的，和个别人等的善意恶意、技艺高低、操守良窳乃至于个人意志关系不大（或说很间接），而是生硬地、几无弹性地只取决于这三个关键数字的变化消长。我们来想，医生总数可否再大量增加呢？如果非要不可的话，这仍可能通过国家和社会集体的同意和努力做到一个程度比方增加一倍（姑且不论这是否理智、有没有各种排挤和副作用），但职业选择毕竟是自由的，还是有天赋之别的，所以这个数字的增长很有限，而且是缓慢的、长期培育的；看病人次总数呢？稍有现实常识的人都知道，这是个暴冲中的数字，要拦下它确确实实远比拦下一次大海啸（比方日本福岛这种级数的）或雪崩更困难，而且它还不会自动退走，国家和社会集体能做的极

少（怎样？要人生病不医等死吗？这是什么样的国家什么样的社会！），事实上，这正是单位医疗时间此一结果数字恶化的根本原因；于是，短期来看救人如救火来看，暂时能调整的就只有医生的平均工作时数，由它气喘吁吁来负责追逐那个宛如脱缰野马的看病人次总数。

这里，我们确实是在简化问题，先尽量把问题弄简单，或说素描般试着清晰画出（找出）事物的根本线条，然后再来想那些难的、复杂的、纠结盘缠的乃至于深藏的。这里，再以“极限”和“尽头”这两个概念来现实地检查，我们很容易更透明地看出来包括未来的一部分可能，好决定我们要等、要忍、要改或要虚无——有关医生总数，其极限就是人口总数，也就是说台湾两千三百万人都是医生，其他事什么也不做不管，这当然不会是事实（但还是该想象一下，我以为作为当前集体医疗神话的隐喻是成立的，还是个挺漂亮的隐喻），现实里，我以为医生总数已走到尽头了，接下来不进反退，逃逸的会比进入的多；医生工作时数，极限是每天二十四小时但不会更多了，至于现实里我也认为临界尽头了，也许已经“违法”了（包括政府最高工作时数限定的明智法律，包括大自然的生物性承受禁令），尽头处，是工作质量的急遽掉落并瓦解，逆转为负值。全世界，大概只有文学、艺术这类行业的人敢于吹这种大言不惭的牛，说自己每天二十四小时包括睡觉时梦魇中以及濒临病死的状况下仍孜孜劳动（这听听就好），还有就是恋爱中人，像昔日披头士的名曲，我一个星期爱你八天，我还一天爱你二十五小时，凡此。是的，非常要命，就只有看病人次总数这数字，我们或能想出其极限，却在现实中完全看不到尽头，它孤独前行，头也不回向着我们未知的、毫无经验可言的、有理由恐惧的世界昂然而去。暂时，我们只能以种种“无能”来

绊住它，比方医院不足、医疗人员短缺、挂不到号弄不到病床等等，如同以种种不入流理由来阻拦一名愤怒的勇士，也难怪挨揍。

如此说来是什么意思？我认为，今天医疗的巨大困境以及人们对它日渐升高的不满，不因为它败坏退步，事实上它一直在进步，只是，一方面，它已前进到我们看得到其极限并一再感觉其尽头近在咫尺之地了；可另一方面，前进得更快的是我们对生命质量的要求、我们的人道主张以及对于死亡这事的恐惧和沮丧云云。我们对此犹有更远也更好的期待，我们不愿这么快走到尽头，我们把这些连同所有美好的希望交给医疗负责（以前，宗教、文学、哲学等各自负担很大一部分），医疗明显扛不起也无法永远亦步亦趋，医巫同源，但毕竟近代医生已不再是巫师了。这里，我们来看一下台湾的全民健保，这个神魔两面的现代医疗制度是非常有意思的——

台湾的全民健保，大致上呈现这三点，三点构成一个奇特的平面、一个有趣的图像。一是，多年之后我们恍然知道了，尤其从外国人和华侨口中知道了（比方说大经济学者克鲁格曼），它极可能就是全世界到此为止最好的医疗制度；二是，台湾健保实施这段时日，也正是台湾医疗史上遭批判最多、咒骂最凶的一段时日，仿佛进入到某一黑暗甬道；三是，我们一直感觉而且愈来愈感觉它“养不起”，危乎高哉地随时可能破产崩解完结。

时间落点则是它有趣的第四个点——台湾健保之法通过于一九九四年，一九九四年当时是个什么样的日子呢？我们回忆一下，这大致上是台湾全面不信任公营产业的启始时日，我们不断把一个个公营事业释放出来，要它们“回归”商业市场，就只有医疗逆向行驶。这个奇特的转向，也许来自一个动心起念的“行政院长”和几名专业官员，但仍得有某个大而化之的社会普遍善

念支撑才成其可能，这个普遍的善念，对每个人而言，可能是很简明很朴素乃至于很经验性的，闻声思苦，人生病了，总该有医生来救他是吧。

我们再稍微认真地回想一下，当时怀抱此一善念的我们，究竟花过几秒钟几分钟时间估算过，把此一善念化为事实、建构成制度并持续养活它，我们得支付什么代价？或者说，我们愿为彼此支付到什么程度的代价？

理知上，我们都知道这仍是个有限程度的医疗制度，一如它明言规定健保给付、不给付、部分给付云云。但麻烦在于进步的顽强性格和某种不可理喻性格，有人颇正确地把进步说成是“规格的向上提升”，但这里有个通则，规格的改变是向上的准单行道，一旦成立，就很不好下修，下修会非常痛苦，还会人性地衍生出一堆麻烦和社会问题，经济学里讲的工资铁律便是一例——我们有理由怀疑，台湾全民健保从一开始就存在这样的规格认知落差，毕竟，之前的医院是民营的，付得起钱的富裕病人曾把医疗规格不均衡地往上提拉，台湾社会已经见过、熟知并记得其可能高度，即便委屈地打个七折八折仍不是这个社会的普遍真相、不是能承受的基本规格；接下来，政府接手了，政府不同于使用者付费的私人医院，政府同时是个道德主体，一如全民健保高高标示的“全民”二字，它负责的对象不再是付得出钱的个别病人而已，而是所有生病受苦的人，尤其是更多无力自行负担（部分或全部）医疗费用的病者，这才是它真正的精神所在不是吗？也就是说，我们对它的要求、它的规格扩张和上修（进步性的）不再只依据经济考虑，而是不知不觉中加进了大量的道德思维，每多看到一个悲悯的故事（贫病者、昂贵的罕见疾病者、生来就不公平的某种先天性疾病者云云），我们内心的热度每陡升一次，规

格就多一次上修的压力，以至于这成为此一制度中成长最快、也是原初设计时最被低估的部分。我们说，人的善念原来就是付出的、牺牲的，也是心甘情愿的，它只取决于、自然节制于内心跳动强度和自我现实能耐的两面取舍商量。制度化的麻烦在于，一方面，它快速地、非说服性地（百分之百说服是不可能的也是等不到的）把那些心中温度并未调高、并非心甘情愿的人一并纳入，等于是强制行善，你也可以就说，这是一个勉强的（勉强有其必要和意义）、提升的、高贵的但明显高出社会当下人道水平一截的立法，是这个社会的自我期许、自我拉动；另一方面，人内心温度升高，却变得不必当下支付实践代价，这样的善念因此容易被夸大到难以执行，也容易变得虚伪（蒙田说过，“即便是善行也应该有其限度。”），比方社会又出现某个悲伤故事，以前我们可能就是默默到邮局划拨钱（当然，敲锣打鼓到邮局划拨也成），现在我们往往只疾言厉色骂人，也就是说，如今我们只负责善念这部分，埋单的是政府。事实上，骂人还可以是有给职，如果他是电视名嘴、政客和永远那几个四下找舞台表演的所谓知识分子，这是让人特别难受的部分。

健保施行至今，我自己只用过两次牙医疗程（牙痛较难忍，如博尔赫斯说一次牙痛就足以让你否认仁慈万能上帝的存在），另外就是不自量力打篮球摔坏脚踝急诊了一次，这一切托天之幸，也纯粹是个人怕事怕麻烦的糟糕性格使然而已。我要说的是，我们可能不该把全民健保理解为一般性的立法，本来就不应该适用那种简易的公平不公平计算方式，要论使用者付费那我们本来就是，何需辛苦建构维护此一制度呢？根本上，这正是源自我们的某一价值信念，佐以我们一路过来看到听到的一个个真实故事，疾病生死大事，我们不以为该以个人的经济能力来判决，这里，

于是有了一个必须多做的部分，多出来一批原来并没有的病人（没钱看病、没钱动手术云云），得由其他所有人来慷慨分摊；也就是说，正常情形是人所支付的必然高于自己所使用的，如此才堪堪让那一些不幸的人被医治被救活，以及较少痛苦地死去。至少，基本逻辑是这样子才对，但这么说，可能一九九四年当时这个立法便无法通过。

人的善念美好但并非那么珍稀，它常常来常常被触发，但持续它实现它从而相信它却不大易，而实现一个遍及眼前所有人一个不漏、如耶稣所说不放弃任一只羊的善念，会是一个多庞大的体系以及多难支撑维修的工程。奇特的是，当我们在《圣经》或《本愿经》里听耶稣和地藏王菩萨如此发愿，感觉这么大言如梦，甚至有其天真，但在现实里，我们却想得这么理所当然、要求得这么理直气壮——我偶尔人在比方荣总无法抽烟的开放院区里，总感觉眼前景观这一切有点诡异有点压迫胸口（尼古丁缺乏症候群？），太阳底下，这么高大、坚实、方正、明亮的建物，但包藏着而且依赖着多少很脆弱的、很短暂流失的而且弯弯曲曲奇形怪状的东西，包含人的生命一场和人心里的种种奇妙思维暨其死角。怎么看怎么想，这势必都只能是个吵闹不休、修补个不完的巨大体系，能够让它不垮掉、跌撞狼狈地前行已经可以了、够了不起了。人总是会死在这里如纳瓦霍老妇说的，人的希冀、人的善念（对自己、对他者）永远会领先人的实际能耐，遑论更领先于人愿意为此付出的，这让这个巨大体系永远是某处歪斜的、力学结构不良的，总是得靠某些人用自己身体、用原始的生物性力量撑住，乐意不乐意地，知觉不知觉地，于是也就涉及了权力、涉及了欺瞒，还涉及了一时一地的运气。像现在，护士便先出事了，护士的人力远远不足或说工作超时，一部分歪斜的力量转嫁到她们身

上，简单也合理的解决方法当然是马上增加比方百分之三十的名额，但谁来支付这笔又多出来的人力成本呢？而且结构的局部调整总会牵动整体。还有这一大批外劳，一轮椅一外籍看护一衰病老者是无处不有的景象如静物画，这意思是，我们如今已实现的对于病者老者的照料规格，已远远高出于我们社会自身的能力以及我们的伦理道德水平，我们是侥幸地借助（或正确但难听地说，利用）了地区和地区之间经济的不均衡，才得以转嫁掉这一大笔成本如列宁讲的“贫穷输出”；也可以更直说，其实我们的病者老者伤残者原是“没资格”得到这样程度照护的。所以呢？这些外籍看护会一直留在这里如她们身旁的那棵树吗？还是我们要不要相信并衷心祈祷，总有一些不幸的国家其人民永远处在一个低落的生活水平上？我们对自身社会的人道关怀得建立在对他者社会的不人道期盼之上，这样子好吗可长久吗？我们当然可两手一摊讲现实就是如此，而且这算援助、算提供他们就业、改善生活水平，但，可以这样子想吗？好意思一直这样子想吗？

我也总会再记起来弗里德曼的《自由选择》一书，四十年前芝加哥学派的名著，市场机能信仰者的圣经，书中最精彩的便是对福利制度的详实揭发、举证、计算和逐一驳斥，无可避免的浪费，无可避免的人性诱惑和误用，无可避免的始料未及和处处死角，说的应该都是真的对的，我们当下批判健保的人，总该回头读读这本书吧，可几小时内陡增一甲子云云的功力和攻击火力——是的，还要再多一种巨大成本，那就是这个体系建构起来之后，它维持自身能动状态必然耗用的能量。但是，百年以上的现实经验还不够多（全民健保或是新的，但福利制度绝不是）、事情还不够清楚吗？这正是人把善念在现实里执行出来的必要费用其一，它可以省，但不会不发生。很奇怪，时至今日我们好像还习焉不

察认定这种事该是业余的、一路上义工到底的（以至于发现比方红十字会人员支薪还会心头一惊，甚至想“揭发”他），伴随着另一个更有趣的错觉，好像说你此刻捐了一袋米，至迟太阳下山前就该化为一锅热腾腾的白饭出现在东非某家庭里，安贝托·艾柯称此为“因果长链消失的错觉”（他以为元凶仍是大众传媒、是电视）。事情当然不是如此，这不是透明、平滑、光纤传递速度（就算是光纤也得先花大钱、花长时间铺设）的通道，也没有任意门或时空虫洞，这是崎岖不平上山下海的长路漫漫，得靠很多（数量和种类）的专业人员才得以衔接起来，义工除了帮忙跑腿搬东西外很少有用，事实上，更多时候义工是制造麻烦的，他们不支薪不被管理又太容易义愤填膺；而且当然，一条大河波浪宽风吹稻花香两岸，这一路上，会不断碰上义人，也会不断碰上恶人，更多是和你我一样对各色诱惑（从积极的伸手掠取到消极的缩手摆烂）有感的正常人，你要计算，这些得一开始就世故地、人性地全计算进去才行。

是的，我们习惯说，善是珍稀的，但无价（也意味着不花钱）。我自然听得懂这话没那么笨，只是我较喜欢观看察究它另一面，它行动起来那一面、它试图化入现实那一面：善其实并不珍稀，几乎人人有处处有，只是它绝不便宜，一路上都会寄账单给你。

还有，比较沉重的工作，究竟是捐钱捐米捐毛毡衣服，还是把这些东西搬运到现场、到一个个受灾户手里头？

道德目标是人类专利制造的东西

有没有更简单、更一次解决不必修修补补的方法呢？应该有，就像我们前面所举北美大陆的例子，我们只要把该地人口降回去

三百万就可以了，几乎所有的困扰一夕消失。

这就是大自然的方式，大自然从地球有生命开始就一直使用的办法，不知道那些苦心谦卑寻求所谓大自然智慧的人要的是不是这个？

《九月里的三十年》小说中有这段医学知识，说依人类的基因，人的身体比较知道怎么应付饥饿状态而非过度摄食过度营养，这乃是因为几百万年以来，食物的取得是困难的、无法稳定的，人（以及其他生物）的演化适应了此一事实。我读完小说，问过丰玮一个傻乎乎的问题，我们的生物机制，有打算让我们活七十岁八十岁这么久吗？丰玮不以为愚昧天真地认真回答我："应该没有。"

依地球历史时间尺度，人类寿命忽然从平均四十几岁的长期界限拔升起来是很晚近的事，像中国是一直到东周左右，老人问题才开始是问题、才被认真讨论（而这也是医学快速进步的一段时间，从文字的演变就可看出来，我在《文字的故事》书里比较过）；我们也马上能想到，生物（除了晚近的人类）基本上是没有老年的，死亡几乎与生殖任务的解除、生殖器官机能的停工同步，所以说，以下这个有些不雅的笑话是人类才有的，非大自然智慧——话说一名老翁终于活到了百岁，在正式成为人瑞这一伟大日子，老翁好好地洗了个澡，泡在浴缸里，他动了动手，说："手啊，到今天你可活了一百岁了。"又动了动脚，说："脚啊，你也活了一百岁了。"最后，他看着自己下体，悲伤地说："老二啊，要是你还活着，今天可不也一百岁了吗？"

我们试着想，光想千万别动其他念头——如果今天人类寿命平均仍只活四十几岁，是不是有眼前世界整个为之一清、一轻之感？是的，不会再有外劳问题，税赋想必大量减低（劳保、健保、年金……），家庭问题大概当场解除一大半，年轻小说家们也不必

仿政客地天天叫嚷这是“我们的时代”（为什么其他岁数的人都不算这时代的人？）云云，未来尤其看起来干净清爽，不会有老年社会问题（一定很快来的）让我们感觉如此黯黑无光如此沉重疲惫。但在此同时也可能有悲伤不舍的事，比方那几个你珍惜的、尊敬的人可能就不会存在了；更糟糕的是，尽管稍晚一步察觉或说逐渐实感地察觉，你自己也得很快死去。往这头想事情就麻烦了，如昆德拉所说，我们对生命的长度、对可支配生命时光的掌握和预期，根本地决定了我们的思维和作为，如此，完全退回去当然不至于也不可思议，但我们和人类之前几百万年那个悠悠世界会不会更接近更相似呢？

死之事如此，生之事也如此。这也是很晚近且急剧变化的，比方我自己的童年，意思是顶多五十年前，像我家兄弟姐妹五人在当时是不算多的（其实是六个，夭折了一个），也绝非家家小孩都能个个活过童年、活到成人，这犹有古老生物世界的一抹影子。大自然的生物机制是生养众多的（光计算精子和卵子数量即可，也难怪一夫一妻制仍这么难以坚持）、人海战术的，基本上是敢死队形式的设计，珍惜不起，更悲伤不起；也就是说，就连我们的所谓血缘人伦情感都不是完全“自然”的，至少并不纯粹，它的深度、内容、样式尤其是持续时间长短，仍是随人类进展而变动的，是文明的结果。

托马斯·赫胥黎说，他在大自然界丝毫没感受到任何道德目标的影子，以为道德目标是人类专利制造的东西；赫胥黎还讲：“我也不相信上帝是一个隐蔽的博爱神，并相信最终一切都会好起来。”——这也是为什么，《圣经·旧约》里那个杀戮、淘汰、灭绝如天择的上帝总让我们感觉比较真实（“因为它的篇章并没有指出灵魂是永生不朽的，也没有阐明奖惩报应的主张”），《新约》慈

眉善目起来、充满爱意的上帝看起来比较像是人的期望和发明；《旧约》接近历史记载（记忆湮邈模糊之处，用神话和猜想来填补其空白），《新约》则是人的书写。也可以说，我比较相信《旧约》但并不怀念，我得用另一种阅读方式才能相信《新约》但我比起来较想活在这样一个世界里。

我自认自己是个进步论者，至少是一个温和而且尽可能讲理、尽可能小心翼翼的进步论者。我相信人跌跌撞撞地一直在前进（晚年的歌德描绘的比较规则有型，是一种螺旋也似的盘桓而上提升路径，如那种圆形楼梯），我相信文明暨其成果，人能较平安较顺利活出童年是好的，人不会一病一伤就死是好的，人有能力救助他人、也有机会被他人救助是好的，以及也许更富意义的，人尽管仍然会死但较少受苦、也许还能温暖地尊严庄重地死去是好的。还有，人能长寿、能多活几年这本来也是好的——正德利用厚生，我一直极喜欢这简单三词六字，带着温度和光亮。这里，进步的不仅仅是冷冰冰的科学和相关技艺而已，这完成的其实是人类才有、才给自己的道德目标，也是昔日让一个悲悯的印度王子成为智慧佛陀的极艰难目标。生老病死，避免世人受苦（不是只避免自己受苦），佛家并不特别强调、尊崇天神，关怀的是人自身在无尽生命的难以忍受重复和轮回中的可能所思所为；也就是说，大自然毋宁是个处境是个条件（难能撼动或无以撼动），人因此得认识它思索它乃至于看穿它遗忘它（用蔑视二字可能不合于佛家的温文典雅），大自然并不是导师，佛是人。但我想，如果世尊的各色能力弟子群中有现代牙医（意思是现代技术加上其药物、器械），世尊必定是欢喜的并称许他是 × × 第一，至少可有效帮助人们少受一种难忍之苦，毕竟这不是什么旗动风动心动的问题，就只是确确实实的神经裸露发炎剧痛，影响人作息，还严重影响

人思维悟道；我的意思是，某种程度克服生老病死的痛苦，于是不必只限于大彻大悟窥破生死遗忘自己身体的极少数人了（更何况，窥破生死并不自动等于遗忘身体，后者极可能更难克服也来得更晚，就像癌末的香港玩世词曲家黄霑说的，我不怕死，但我很怕痛。老子也把身体的遗忘看成人最后一关的大患；罗马帝国时、中世纪时酷刑折磨那些并不怕死信徒的刽子手也深知此事，如福柯书里所言），而是一般人所有人当下就迅速解除，从而世尊也可少掉一种对人的失望、少看到一些因智慧不足托腮喊痛执迷于蛀牙的迷途之人。今天，我们在荣总在长庚的门诊、急诊和住院病房各处都可看到出家人，以及分不来究竟仰靠哪种宗教信仰的芸芸众生。

一条毒蛇，会在捕杀吞噬一只野鼠那一瞬间弄伤口腔，这小小伤口也许就致命；一只狮子也会因羚羊的挣扎而刺伤某处皮肉，然后感染、发炎、衰弱、被逐出狮群并死亡。这曾经就是人几百万年的自然处境（疾病的“疾”字原是一个中箭的人，只是外伤），这样的自然处境也从未消失，直到今天依然是我们最严苛最终极性的限制，也偶尔以极暴烈的方式回头找上我们（或我们自找），比方登山（真正的登山，不是星期天早晨蟾蜍山步道健行那种），一次再寻常不过的脚踝扭伤，极可能就让一个人困住等死，你的伙伴不见得救得了你——这个真实故事发生快届满三十年了吧。黑色奇莱山那儿曾死去三名年轻的登山大学生，其中一个是我昔日老友的弟弟，身强体壮，还是台湾清华大学足球队门将兼队长，依事后推断，可能是其中一人失足滑下那处断崖，另两人做了件极不智但人人第一感会做的事，那就是下去救他，井底有人如孟子说的，而且还是自己好友。事后，在好天候也有救援器材的状况下，矫健如山青（今天该政治正确易为“原住民青年”

了，但山青曾是山难救援一个荣耀的称谓）还是无法将三人遗体背上来，家属只能归还也似的让他三人就这样长眠青山，一直到今天，如海明威所告诉我们乞力马扎罗山雪线上的豹子尸体。

格林的小说《文静的美国人》里，那名俊美的法军上校这么回答逼问战况的记者："你可以写说，如果有人在战场上受伤，不必受重伤，只要受普通的伤，他就知道他大概死定了。十二小时，或许二十四小时，躺在救护车的担架上，经过破碎的小路石，在路上或是车子抛锚，或是遇到埋伏，或是发炎起来。倒不如当场毙命还来得好过些。""你可以这样写看看。"

博尔赫斯曾这么说能人辈出的赫胥黎几代家族："斯宾诺莎说过：'我将要像写立体、平面和线条那样来写人。'这种无比的藐视，这种神奇的不偏不倚，正是所有赫胥黎家族的人所具有的一大特色。你说他惨无人道是荒唐的：如果说有什么字面特别含义上的人道的话，那就是敢于面对我们的命运，我们内心最深处的羞愧，而且像说一个死人那样痛快地说出来的能力。"——犬戎之祸，加上日后诸侯兵家必争、又正正好卡住南方雄心勃勃如旭日的楚人北上路径必经的四战之地，老子是身在这样自然处境的人，或正确地说，"重返"这样自然处境的人（战争是最快、最常见也最全面的重返之道），由文明再崩解回原始，这让人多了一种恍然大悟的无比确信，一种不容驳斥的坦白直言。老子也像写动物、写无生物（比方刍狗）、写微尘一粒那样无比藐视也神奇精确地来写人，仁义礼乐是人的发明，也是过大过当的目标，因此永远是勉强的、支持不住的、时时处处生出始料未及困难和代价的，在尽头处在崩解时还是非常危险非常难看的，包括人的种种残暴诈伪。所以毅然丢掉这一切，顺应大自然的坦坦大路来走（"道法自然"），这样人才能全其性命得享天寿。这也像博尔赫斯讲的，"语

调是平静的，然而，观念却是令人悲伤的。”也就是说，人所能求最好的东西，不过就是活下来而已，顺利活完大自然应允的四十几岁左右寿命，或乐观如庄子讲的，几百几千如灵龟如大树，乃至于跨越生死界线，化入到没尽头的时间之中。

顺带说一下，老子所谓的道德，并非我们如今说的道德，事实上，这是对抗、驳斥道德的。老子说的是自然的规律，自然的惟一道路，乃至于某个无可违逆的真理，一个无神论者的神。

一如我们读《旧约》和《新约》的感受，另一边孔子所寻求的是人的道理、人的目标，因此不免尴尬、沉重、左支右绌而且无法尽信，正如同他一生的处处碰壁，事实上，在日后老庄一脉的著述中传闻里，他还一直扮演着心热但天真而傻的高级丑角。他要喂养小孩还要照顾老人，更要人活着的时候有质量有内容，这是他曾亲口说出的盍各言尔志生命愿望（“老者安之朋友信之少者怀之”），但这无法是一个人的慈善或体悟，这得是一整个体制，一个层层叠叠有效编组起来的人类社会，这真是一个过大的目标——

博尔赫斯讲，我当然是个人道主义者，人怎么可以不是人道主义者呢？——这样很简单的话，由一个看过经历过这么多事、再没有什么能欺骗得了他的心思清明老人来说，其实是非常非常不容易的。

但不是现在

在我很年轻的时候，我的老师小说家朱西宁跟我讲过，现代小说书写，真正深沉动人的悲剧是善与善的冲突。善与恶水火不容看不顺眼一见面就打成一团本来就是应该的，你还能希望它们

怎样？不存在恶人恶念（或说先抽离掉），往往才能让我们更深一层看到真正的限制何在，人自身的限制，人处境的限制，整个世界的限制，否则我们总太快速也太方便把问题只归咎于人的行恶，好像说世界变成这个鬼样子只因为那几个恶人，并且忽略了某些时候人的恶行也会是衍生的、诱发的、侥幸的乃至于所在空间扭曲不知不觉导致的。是的，恶更多时候是很平庸的、毫无深度的（我们常把它的羞愧不好示人误为是深度），这是汉娜·阿伦特的精彩洞见，她说恶像是毒菌上的恶心斑斓花纹，看似千变万化样子吓人，其实不过就那两三种初级的、原始的、生物性的欲望而已，它只是一直被太大惊小怪或虚张声势地夸大而已，甚至是一种夸饰，像很多小说状似揭露反思恶，其实是自我夸耀，乃至于是一种营销手法。恶比善容易卖钱，同时，扮演恶比扮演善简单而且成本低廉，我们都知道，搞电影电视和八卦杂志的人更知道。

老师写的《破晓时分》，一桩无可收拾、不偏不倚就这么发生的悲剧，从县官师爷衙役到人犯，没人真正有恶意，这样一个审判之夜直到天明，于是我们更惊心于人的种种无知（不是骂人用的那种无知，而是不知道、无法预见不知后果）、脆弱和危险。

善有诸多麻烦的确如此，包括它实践不易、它的代价昂贵、它的彼此排挤抵触如我们说的诸神冲突、它的往往太过理所当然以及它单独获胜的专横变形云云（“思想初生时是温柔的、苍老时却是残暴的”）。但这里我们要说的是，善的没有自然依据，善的经验极其有限，善的单独前行，只因为道德是人的目标、人的发明，时日还太短，我们并不真的知道它的完整模样，尤其不知道它会怎么走下去、向哪里，以及，不说是处处违抗自然，而是说我们也不确知自然（世界、地球、人寿云云）承荷的弹性，容许的界线何在、尽头何在。

基督神学有个永远无望解决的漏洞，也实际上一直是他们最困难的一桩现实工程和每天的麻烦——他们渴望并想出一个至善的（同时还是万能的得胜的）神，但要如何把祂和这个世界这颗地球真的紧密联系起来（小说家冯内古特的顽皮说法是："发明出万能溶剂并不难，难的是你用什么来装它。"）？依《圣经》，神自己来都没办法，或说最终不得不承认这两者的必然分离，一定距离之后人的目标再得不到世界的支持。我们看《约翰福音》，耶稣在他最后一顿晚餐桌上这么祷告："现在我往你那里去，我还在世上说这话，是叫他们心里充满我的喜乐，我正将你的道路赐给他们。世界又恨他们，因为他们不属于世界，正如我不属于世界一样……我为他们的缘故，自己分别为圣，叫他们也因真理为圣。"

"分别为圣"这个专业圣经语汇，大致的意思是把洁净的和不洁净的断然分开来，把圣洁的从污秽的里头挑拣出来，乃至于像耶稣试图做的，把不属于这个世界的从这个世界挑拣出来。基督教还有一种说法，称之为"善的缺乏"，以此来勉强解释恶的何以存在（否则至善的神何以创造出这么多恶人恶物恶事来），但善没那么缺少，最起码人类一直在进步，包括道德水平（是的），而且善恶并非那么互为表里、光和暗也似你若在这边我必在那边的连体婴东西，一如地狱和天堂是不同时间、不同理由分别发明出来的。我们固然禁绝不了恶，但这是个古老可厌的东西，也许不断获取新技术新诡计新面具，本质上就是那几种，也就是说，我们对恶还算熟悉，也还算知道如何每天和它周旋、忍受它并阻绝制限它的破坏力量；真正深不可测的是善，人相处时日不足理解不足的是善，我们真正承受不住、这个世界装不下去的可能也是善。

这么说，究竟让我们感觉欣慰些还是加深了点沮丧？我自己

想象真的有过这样一道截然的历史界线存在，像人类学者所说“新石器时代的大爆炸”那样一道不回头的界线，我不确知确实时间落点，但一定才几千年而已，顶多万年——人一活超过平均四十几岁的自然寿命，整个眼前的景观就大不相同了，想象力也不同了而且非得大大不同才行，他（一大部分的他）单独走上了没大自然应许、没生物性记忆、没生命经验支撑说明并可堪取法的这条路了，问题是新的，风险是新的，代价及其结果也都是新的，他只能靠自己去想去猜。越过了界线，人成为地球上最孤独的生命形式。

医疗的进步不见得是走最远最暴烈，它只是最贴身从而最具体可感是吧；而且拦在它前面是两枚弹性最小的东西，一个是死亡，一个是地球，一个时间有限，另一个空间有限——我们都希望人（自己、亲人、往往包括所有人）能顺利活下去，受伤生病能得到妥善且正确的医治，然后七十岁、八十岁、九十岁（人寿如国民所得，我们总是只想它是不断增长的），直到疲惫的感觉超过一切；我们还希望人能自然熄灭般没有痛苦地死去，而再没痛苦的死亡仍让我们悲伤。D. H. 劳伦斯嘲笑人因之而来的独特脆弱和软弱，说只有人这样防卫死亡并为死亡的到来自伤自怜，没其他动物这样，这个只相信纯生物世界的小说家果然回归了原始，找到空旷如古老世界的美国新墨西哥州像只树枝上的小鸟般静静死去。的确，相当一段时日以来，我们并不以为这是独特的奢求，而是人的基本要求乃至于基本权利，甚至就是生命应然的模样，尤其发生在我们自己和珍爱的人时，也发生在我们目睹其他受苦的陌生之人乃至于一只猫一只麻雀时；但现在，承不承认再说，我们逐渐看到此事的尽头，知道这不是当下的普遍事实，极可能也不是未来可普遍实现的生命图像，七十人寿，如果我们无情地、

巨细靡遗不保留不侥幸地计算，可能早已经过头了，如六十几岁的钱永祥有回脱口而出的“我们都没资格六十岁之后还活着——”

地球最多能装得下多少人呢？倒真的不必费神去想象整个地球摩肩擦踵站满了人的噩梦也似画面（或可称之为马尔萨斯噩梦，以纪念第一个被此噩梦纠缠的人），这不会一五一十真发生，因为在那一天之前自会有一连串其他噩梦替代它并阻止它，事物的尽头总是比极限来得早，只算极限是不切实际也不负责任的；我们也可以说，这早已发生了，城市不就是这么一个极近似的已实现东西吗？不就是一个站满人的地球缩影？没记错的话，摩肩擦踵这个生动的词（接“挥汗如雨”“呵气成云”，看来不只碰撞打架，还容易传染感冒）本来就是用来说城市的，三千年前齐国已达七万户人家的国都临淄，说话的人是站人群中会被淹没的矮个子聪明人晏婴。

城市真的值得再多留多看多想，如当年本雅明之于巴黎（本雅明说这是他的“国家大事”），这绝对是个太丰富太有趣的东西，人们比方诗人梅特林克（写《青鸟》那个）那样老爱拿蚁穴或蜂巢来比拟它是很不正确的，那是工业园区或加工出口区（或最多新加坡）这样单一命令单一工作的乏味聚合，人的城市太复杂了，这是人类世界的独特（以及不得已）成果，它因此被梅特林克说成不完美不一体成型，该向完美的蚁穴或蜂巢学习（一种极恐怖的主张）。

有关城市其他种种我们不在这里多探究。不一体成型不完美，说明它是演化的结果而不是规划的产物，而且不是依据某一个单一命令的演化，人人带着各自的生命经历、命运、心事和梦想而来，我们以为好的东西是多种多样貌的，这是人类世界的独特想法而非模拟自然；不一体成型不完美，同时说明它的难以一致，

难能向着单一目标凝聚起全部力量，它发光体般向着四面八方射出，难免时时感觉各自力量的微弱、凌乱、无法及远、无效、彼此拉扯牵制乃至于看不顺眼。

更多时候人们把城市看成恶贯满盈的东西乃至于罪恶灭绝的象征，索多玛蛾摩拉云云，这有每天新闻报道的一定程度支持，可能也正是人不断意识到、预感出某种未来的逼近及其茫茫不祥。但我想说的是，城市同时也装满了人类几乎所有的好东西，也许太多了，毋宁是文明的丰硕成果超过了有限土地有限空间的负荷，太多人活着，太多想完成的事，太便利舒适的生活，太多的可能性，以及我听过不知多少次人留在城市的具体理由（包括我母亲和我二嫂），有够大够好的医院。我住台北市四十年了，从不认为这里有道德相对低下的问题（比方相对我出生的宜兰），阿加莎·克里斯蒂也不认为，她（尤其通过老太太神探马普尔亦即最接近她本人的人物）最常讲的是，你所知所说的人类罪恶，她所居住那个安宁的乡间小村子每一样都有，是的，罪恶古老庸俗而且种类不多。城市斑斓的恶，很大一部分是挫折、沮丧以及绝望，正是人类积极目标被阻止的种种不堪模样，其本质更接近悲伤和不知所措。还有就是人与人不相识的孤单和稍无忌惮。

有志气同时有足够自我规范能力的话，人的确活在哪里都能持续思索、做事乃至于书写，但难以言喻地，有时你感觉还是得有某个场域、某个话语空间、某些声音和气味（如加西亚·马尔克斯所说番石榴的气味）、某种眼前景观，尤其你的思维和书写有较多他者成分、较多关乎广大现实世界及其命运时。城市颤巍巍站立在人类文明的最尖端，承受着文明到此为止的成果（好的坏的、享受的代价的），并摊开着所有我们无可躲避的未来，这于是是人孕生并持续最多想法的地方——几乎所有持续性的思维都的

确发生于城市，并进一步发明于城市，包括看似离它最远、最对抗它嫌恶它弃绝它的想法，比方环保意识起自并持续于城市，动物权动物保护亦然，甚至田园诗都来自城市，是人的记忆和深深怀念。博尔赫斯不知讲过多少次了，阿根廷人史诗所在，潘帕斯草原骑马的高乔人文学歌咏，抱歉，完完全全是首都布宜诺斯艾利斯的文人思维、想象和书写产物（“布宜诺斯艾利斯宁愿怀念一个神话，它的名字叫高乔。布宜诺斯艾利斯的不眠和梦想的结果，逐渐产生了草原和高乔两个神话。”），现实中，真正的高乔人不那样生活（“高乔人一向不爱流动。他们的房屋是土堆泥砌的稳固茅舍而不是漂泊不定的帐篷。”），不那样说话，不管是用于恋爱或拼刀子斗殴（如某个高乔人说的“我年轻时太穷太忙于生活了，没时间学那些俚俗的黑话”），更不那样子想事情和死亡。正如我们台湾的乡土文学运动在台北市。

我们会知道也许还认识这样一种城市之人，几十年时间，讲大陆陕北农家、讲印度、现在或许改讲不丹尼泊尔，向往得不得了如生命大梦，但奇怪人一直留在台北市，还是在富商巨贾和当权政要才出入的那一侧台北市，他买不起一张单程机票吗？——有点像（但当然远远不如）东晋当时的贤人雅士。我自己在谈唐宋隐逸诗时并不回头想这些人，只因为他们退回去那个世界并非真的是民间世界，而是乡间庄园别墅，过的是北京阿城所说“其实更昂贵的生活”。东晋这些人，泰半是门阀大姓的不虞衣食之人，玩的是各种化解生与死夹缝中无尽忧烦的游戏，还有就是一个偌大王朝忽然挤到南方太小空间的窒息感以及随之而来的相互排挤和无情；也和 D. H. 劳伦斯不同的是，他们看似随兴糟蹋身体但却竭力抵御死亡，继承的是昔日想一直活下去的秦始皇大梦。也就是说，自由、长寿不死、过好生活以及睿哲风雅豁达的声名，每

样都要（加起来等于仙人），他们的生命是加法的不是减法的。

我的日本老朋友顶尖石匠兼石版画家山田光造住在千叶县一隅，此地是千叶县一个浪漫梦想的实验地点，特定区域内不准外人迁入设籍如桃花源世世代代，好控制人数并保卫环境。千叶人找上山田帮他们雕刻当地路标，酬报是提供他此地一间两百年老屋永世居住（不给产权）——这是典型的日本大农舍，屋顶还是那种厚实的茅草层层压成，四周庭院很大但其实无所谓，因为屋后就是一整座小山、一整片百岁大树的森林。惟真正把我们土包子吓坏的是屋子内而非屋外，和式格局但完全是最现代的家电设备，是把文明成果一样不少搬进来，还有一个我此生所见最美丽最干净（一部分是山田夫妻的美学成就）、简直不敢使用的厕所。

山田雕的路标，曲径通幽，有一处是我老师朱西宁手抄的《庄子·逍遥游》原文，大鹏鸟，直飞九万里以上，翅膀打开来像是垂天的云。

我无法假装自己知道人类这道独特的进步之路通到哪里、尽头何时以及届时的模样，这也无法是任何一个单一个人的主张，得是到时候人们共同的决定才算。我知道的非常平凡，只有——其一，并没有人寿降回四十几岁、把北美洲回复三百万人的这一选项，不是但愿没有，而是不会这样发生；其二，我们迟早得告诉自己，我们没资格这样一直活下去，没资格这样子食衣住行，没资格这样子生活，这不只是一种认知（认知现在已很普遍了），难的是一整个体系（经济、政治、社会、道德……）怎么处理，这必定会是个很痛苦而且够长够折磨人的过程，而且一定得有足够灾难的逼迫催促，集体总是延迟行动，不会在最适一点，这是通则，没任何理由在二十一世纪今天改变。总之，不会有戏剧性的结局，戏剧性在现实世界的消失也包含在人类这道前行之路上。

劳伦斯·布洛克的马修·斯卡德系列是我以及很多人喜欢的谋杀故事，发生在八百万人的纽约市里，每次谋杀总附赠几句有趣的话语，有布洛克自己想的，也一定有些其实是他四下听来记下的，是一整个城市的敏感、幽默以及自我解嘲排遣，新作《一滴烈酒》，其句型是这样子的——“神啊，请赐给我贞节之心，但不是现在。”不言可喻，你当然知道他此时此刻面对着什么。

神啊，请让我保持清醒，但不是现在；请让我不偷不抢，但不是现在；请让我慷慨、勤奋、无私无我、不畏不惧，但不是现在；请让我弃绝人间的一切享乐，但不是现在……

是的，也请让我就没有痛苦地死去吧，但不是现在。

十一 念自己小说给祖母听的林俊颖

小说家吉卜林曾这么说过自己的书写："在拉合尔城和阿拉哈巴德城，我开始尝试把词语的色彩、分量、香味和象征同其他词语作比较，时而高声重复朗读用听觉去辨别，时而在印刷的书页上默念用视觉作比较。"

最近，我对这段话多生出来前所未有的感觉，我遵循着来阅读，读什么呢？读林俊颖最近的小说《我不可告人的乡愁》，只是把顺序倒过来，先用静默的视觉如现代，再用袅绕回荡的声音如往昔。过往，我从不会（应该说除了高中前不得已的课本教科书）读完一本书马上开始第二次，在这次阅读和下次阅读中间总横亘着足够绵长的时间，为的是有机会先让自己变好变大变聪明点，更重要的也许是恢复沉着镇静，才好意思再次打开书来，才可能看到之前没能力看到的东西，但《我不可告人的乡愁》这回例外，也许对这本特别的、有一半用闽南语（化为）文字写成的小说而言，这样做才算是一次完整的阅读，视觉加上声音。

林俊颖其实比我年纪略小，但他是所谓的隔代教养，被丢祖母那里长大，因此他的闽南语反而远比我好，反而更靠近、更衔接着那一个较丰饶完整、还没一个个词语被国语替换掉的闽南语运行年代；当然，更重要的还是他日后不断进行的回忆、不断回转到当时（《圣经·路加福音》里耶稣说的："让孩子到我这里来，不要禁止他们。"），我遗忘时他默默在记取，这包藏着一个他书名

所说、不好轻易启口示人的悲愿和更具体怀念，也就是，如果祖母问起来他在做什么这个书写者最难跟自家亲人长辈讲清楚的问题，他这样就可以回答自己在写小说，还可以把所写的一字一句念起她听，就是你啊，全是你，你的事情，你一个一个时候的样子，你在的地方，你看着听着想着的，你记得不记得的那些人有没有，你现在想起来像是做了个梦的人生这一场——

林俊颖写这小说时，祖母本来还活着。

我们那个年代的祖母，我猜，听这些会很不好意思地笑起来，会脸红得像恢复了血色和一点点青春，也许还会急切地纠正一些、试图辩解一些，你很难跟她讲这没有关系，这是小说，小说有些不是真的发生的事，而是可以以及应当还有差点就发生的事，现实里虚线的部分在小说中常常会被直接连成实线，有时候还会进来一些陌生人，把他们的遭逢和命运从别处也带过来，有时候时间的顺序和距离也会不一样，这件事反而比那件事早发生，或其实相隔着悠悠半年一年的这些事全挤在同一个晚上，也许那个晚上还开了朵她看过、知道并不开在这个晚上的昙花（“亲像琼花无一暝”），凡此种种。为什么要这样？这可能也会让她懊恼个好几天，像是井里掉进一颗石子回声般多一桩屡屡欲言又止的心事。

还有，可能不少人太过忽视或不乐意好好承认的，林俊颖的台语更好，也因为林俊颖是中文系的，或正确说善用着他中文系

沉闷课堂扎下并启动起来的种种文字学知识及其视野，并建立了使用文字同时思索文字（思索的必然成分之一是怀疑）的不知不觉极佳习惯。

使用同时思索怀疑，这短期内不见得有益于书写，有时还会带来迟疑和执迷种种，遮断了一部分直觉以及坦白，或说因此追不上某些心里的火光，像人显得比较笨拙；但时间会缓缓加倍补偿给他，如果书写持续下去的话，写二十年或说书写者写到他四十五岁、五十岁。当书写无可避免必须穿透过世界表层，告别自身的幼年期，不再只依本能和冲动，而且逐渐地，更多时候困扰书写者的已不再只是怎么看怎么想，还要加上怎么说怎么写（英国的大书写者切斯特顿说的："人类知道，他心灵深处的色调，比秋天树林子的色彩还要紊乱，还要无以数计，还要无法命名。"），书写者便无法和他使用的文字只停留于这样随手取用的、习焉不察的初级关系，也因此很多才气逼人的素人型作家到此为止，经验地来说四十岁就撞上了事物表层的硬墙，除非奋勇穿凿进去，否则就剩弹走一途了。

文字是书写者的工具，但也许比单纯的工具更多点什么或少点什么，更不趁手更富个性，也更经常性缺这缺那找不到，如老来的纳博科夫说他书写的最大烦恼是在散步中、在浴缸里往往几天一星期就是找不到"那个该死的句子"（也就是明明知道该写什么却无法写）。找不到的可能之一是"还没有"，没有现成的、已发明的，这就是怀特海所说"完美无缺辞典的谎言"。迟早，一个书写者得尽可能熟知并持续思索文字，一如一名老练工匠熟知并思索他的工具，或我们直接讲，之所以能称之为老练工匠，其成立条件之一便是他对手中工具的分辨理解能耐，知道它们各自能做的、不能做的以及很难很麻烦才可望做到的，也因此（在此理

解的基础和其不满和懊恼之上），他往往还得被迫开发出新的、独门的、有时候看起来怪形怪状的工具来，针对当下某个必须完成的弯弧，某处绝不容松开的黏着，某个非打穿不可的洞。是的，工具原来不是一般性量产供应的，一如文字也不是一般性制造的，它们是“单个”地由做此困难迫切工作的人“想”出来的，最原初发明那一刻没有分工无法外求遑论生产线，谁会知道外科手术医生针对人身各种部位和病变需要哪些各式各样的刀、钳和线呢？谁会凭空替那些浸泡于不可见粒子世界的物理学者想到得有大加速器或雾箱这些鬼东西呢？一般性制造是很后来的事，一如辞典辞书是很后来才有的。话说回来，真正从事这样专业困难工作的人也永远无法只仰赖一般性的工具，他的工作包含着工具的发明和特殊订制，这一顺序，以及其内在逻辑，我以为是非常重要的。

毛姆并不是我特别喜欢的书写者，他有点困在一般性的世界出不来，常过度轻忽并轻视高深的好东西，但并非出于不真诚或常见的求媚取宠于通俗，毋宁是他认知的程度问题；这是在单纯明智要求的经验世界里工作的人往往得付出的代价，分辨不出动人的深奥和虚张声势的深奥来（博尔赫斯讲：“卡莱尔由于知识渊博而常常变得难以令人理解；我担心爱默生因为难以令人理解而变得似乎知识渊博。”）。但毛姆的此一书写自白非常好，告解了他的两头错误，毛姆式的错误：“由于我词汇的贫乏而遭人非议之后，我去了大英博物馆，记录了各种稀有的矿石、拜占庭的珐琅和各种布帛的名称，为了搭配它们，在用词造句方面我花了好多力气，不幸的是我没有机会使用这些句子。这些句子就在这小本子上，谁想用都可以。几年以后，我又陷入相反的错误中，开始禁止自己使用形容词。我想写一本像冗长的电报一样的书，把所

有不是必不可少的词都从这本书删掉。”——这两个相对的都错或说无意义的徒劳（毛姆指出是错已够不简单了，不晓得多少人仍相信这是对的是了不起的，尤其是第二种错，还呼吁所有人也跟着这么做），如此典型而且仍弥漫不散于今天，我们先就这样放着，看有没有机会再仔细点来说。

中文系的林俊颖

回到林俊颖的中文系来。这里有几个基本的历史事实，第一个是，闽南语并非一种从未被文字记录过的语言。事实上，负责记录它的一直就是中文，方块汉字；第二个事实是其时间，我们很难确切地说出进行了多久（因为语言的流动如水，其不断分化是连续的），但说几百年几千年都不会是错的，总之够久远了，至于极目的地平线在哪里依个人眼力的强弱好坏而定，确切的时间数字大家开心就好；第三个则是，就算我们一刀把台湾海峡当我们湮没记忆的大洪水、记忆的切开断点，忘掉那一边，一切从这边才正式开始才算数如光与暗分开的创世记，仍无改于此一卓然事实，那就是闽南语绝不是只身渡海来台的，打从一开始就是语言（闽南语）和文字（汉字）一起搭船一起上岸一起落地过新生活，硬要我们先人局部失忆般恰恰好只记得语言但完全忘了文字，这未免太强人所难；第四个事实也许该说是某种通则或基本道理，并不仅仅只是实际发生过的事而已，那就是，一旦开始使用文字，文字和语言的关系便不会是单向的（语言走前头负责说如老师，文字跟后面只负责记如学生；语言不断发现，文字不断保存），不是，绝不会只这样，语言同时向文字学习（语言比文字更随和、更没洁癖），也把文字转回生活现场成为新的语言。什么

时候什么光景下，文字反而抢在前头说话呢？最常见是新知，尤其是人的发明物，包括眼睛所见的具体新东西（比方你家中举目所见的家电，或站街上看商家招牌，那些想卖你的东西以及想说服你的字句话语），也包括眼睛看不见的东西（比方疾病如流行性感冒等，学科如经济金融等，概念如意识形态国族主义等）。这一基本道理促生了进一步的基本事实，那就是，一地的语言愈是丰饶成熟（意即愈有能耐细腻完整地描述眼前世界并说出人的所思所想），这样“文字→语言”的逆转现象便愈多见成正比，乃至于抵达某一界线，也就是语言大致已完成它描述可见的以及第一感世界的工作之后，语言便把往后前导的边界探勘任务交付给文字，以再提升自己扩展自己丰富自己。因此，你要较好地理解并掌握某一语言尤其是它的高度、厚度和广度，比较聪明的办法是一并去理解掌握它长期使用的、千丝万缕关系的文字，在语言的生动璀璨底下，文字自始至终是一个静默沉着的要素和力量。

闽南语和中文汉字，如此相处了几百年几千年，这个“文字→语言”的事始终在进行，一如所有的语言和它的文字，只是有些消化得太久太好再难以辨识确认了，有些时日犹新仍生硬不好出口（听一次台语电视新闻播报就行了。又，用闽南语转播棒球远比篮球网球高尔夫球顺利，只除了专业术语得较多仰赖那种台式日语，这和球类本质无关，而是相处时间的长短，多了日据时代那段时间）——我们每天说不清会讲多少次，我“知道”、我“晓得”、我“了解”、我“明白”，仔细看都挺不口语的还有点乔张做致，不免令人怀疑这原初极可能都是文字；闽南语便不这么说，“了解”和“明白”还有人讲（带点假充正经或玩笑），闽南语的日常用语是“知影”，捕风知影，不只知不知道，还带着真伪判断（有影为真、无影为伪），万事万物倒不是非眼见为真不可，

但事物总有其稍纵即逝的痕迹和线索，起码得让我们可瞥见一抹掠过的影子如凉风吹去，这相当诗意，也许最早也是文字吧。

还有“东西”，每天说的，泛指所有微小的、散落的、不特定的物品（有时也包含了人），但仔细看不觉蹊跷吗？它聪慧地、会心地居然以空间方位来表示，却又是写实的（因此所谓的象形和会意往往只一线之隔相互渗透，如文学书写里实体的坚实存在又同时是纤巧灵动的隐喻），最开始可能指的是非在地的、琳琅的、四面八方运带而来的“新东西”，是人流动开来、也就是有了所谓商业活动之后的事，让我们可以想起《山海经》（我一直认为这是一本和行商旅人有关的书），也许还想到孔子在自己母亲墓前说自己是“东西南北人也”——闽南语一直没这么用，它朴素地就说是“物件”，或再轻巧点地说成“物也”（也字像文言文字，但可能倒只是今天“啊”音这个字尾补音的单纯文字听觉记录而已，如林俊颖小说中所用的）；闽南语的“东西”是妯娌，嫁入门的、来自四面八方的复数女性，但有另一说更美更雅更文字，不是东西，而是“同姒”，并肩而立的美人。空间更远，来自遥远故国北地；时间也更久，直追西周东周那场因笑声和丝帛撕裂声音而起的倾国烽火，这是林俊颖小说中使用的，他还多告诉我，考证上（如颜师古说：“古谓之娣姒，今关中俗呼为先后〔不用空间，而用时间，好玩吧〕，吴楚俗呼之为妯娌。”）、美学上他支持这个。

所谓的基本事实是，不是不能忽略或不能否认，只是它不会因此就不存在，也不会因此就不发生作用，就像是生物演化（美国一些头坏掉的共和党人仍否认中），或者地心引力（倒是少人否认了）。

我们的上一代人犹存，托社会进步和医疗进步之福，闽南语有说得比林俊颖更溜更生活也更经常性的人（林俊颖基本上是清

简寡言的人，常一整天讲不了几句话），但这本《我不可告人的乡愁》的写成，尤其在闽南语的文字书写这上头，我会说成就上、或说前行的距离丈量是空前的，和林俊颖对话的小说家赖香吟讲得明白清楚（对话附在小说书末）："这次小说里更往前走的一步是不光在对白与单一字词使用母语，而是全面地以母语来叙事。整篇小说几乎可以直接以闽南语来朗读。以前我们看加有闽南语的小说会有困难，就是叙述以华语，对白以闽南语，且其使用通常只为了强调俚俗、荒谬、怨苦等面向。但你的母语写作，自早期至今显然不只如此，你非常用心回溯了语言本身的音义，甚至连字形也是美的，并且将母语的音韵与现代小说的叙述口气尽可能合一。这耗费很多时间吧？"我愿意这么说并自己负责，在闽南语一定程度的熟稔的此一大前提之上，书写再往前去，输赢的关键不再是语言了，反而是文字，或说就得毅然探入到文字和语言更深刻也更长时间的关系里（"书写的存留，口说的飞走"），进一步的线索藏放在文字里，其最终的成果也只能是文字的。还有，只停留于语言记录，会被语言困于当时，薄薄的时间一层（今天的当下、三十年前的当下，一样都只是个当下而已），写成的总像是一幅静物画，加了某个历史画框以利于展示并保存，放在某个民俗博物馆里；最多是书写者满心激动但寂寥不已的无时间流动理想国。人类世界，真正能勉强跟得住时间大河的只能靠文字，而丰饶只能发生于流动如河的时间之中，我们说，这十几二十年闽南语书写大家忙着找人吵架原地团团转（于此，博尔赫斯的忠告是，文字语言是传统的，非一时一地之物；而把传统诋毁成一种仇恨的游戏是可悲的，"只需要他一个承诺，即其方法的诚实性，这也应该成为一种传统：应该是一种工具，而不是少数闹脾气的人无止无休的争吵。"），林俊颖一个人静默地前行，或说走回

时间的丰饶之中，直到语言才刚被书写成文字的那个曙光时刻——

是的，是叙事，而不是话语记录而已。叙事是什么？叙事不是一次的捕捉，叙事是试图掌握此一客体对象在时间之中一系列的变化和样貌。

林俊颖，此外我还想到张爱玲和加西亚·马尔克斯，一定还有谁也是，都是在祖父祖母老人家的悠悠话语中度过他们的童年，很显然，他们多听到了一些东西一些声音，包括那些当时就已消逝的东西，比方某些不再那样讲的话语、不再打的内战、不再成立的想法或不再那样描绘的世界，极可能还包括了某些看不见的或根本没有过的东西，比方诸多鬼魂亡灵。我在想，隔代教养，由祖父祖母带大，应该成为大学文学科系遴选学生的正面资历，至少保留几个名额给这样时间尺度和形状一开始就有所不同的人，赞成吧？

航向港口和城市·航向此时此刻

当然，他记得他们盛年时所有的大梦。

所谓大梦，如死亡坚强，而最终击溃他们一如灰烬。

一如年年必然的台风过境后的早晨，日光直直穿过特别干净的天空，那么像远古的太阳，空气渗透着草木摧折后流着植物血液的新鲜气味，地表上的人猿后裔于光照中行走都有着恍惚纯良的面容。

站在大陆边，遥望那大神般的办公大楼，他并不确定这是否他新生的早晨，所以决定不了是否如同昨日跟随那些与之同命的工蚁潮进入母巢。

毛断阿姑是伫彼一场大雾中见到秀才郎老父。

凄冷的雾雾，若一鼎清糜，伊听见百年前的乌色东螺溪虽然溪面罩雾，夹带的大量沙石佮水流陷眠彼般伫咬喙齿根，水声生猛，偶有大石沉落溪底，弹出闷雷一响。

毛断阿姑头蓈蓈，心内叫一声负手背向伊站伫渡船头的老父。

数十年后，老父捡骨，重见天日，天无忌地无忌土公欲挖墓，大厝儿孙一大阵伫墓头迎接，片雾大心肝欲遮日头，掠过头顶一点清凉，才掘出的墓土乌澹，略略有清芳，毛断阿姑心内讲，老父久见喔，汝真正是倒伫兹。年年清明来墓埔，透早扁担扛竹篮，带柴刀镰刀，落雨过的草路叵行，一厝人丁若一行蚼蚁，伊缀着行得摇摇摆摆的婴也（母亲）。

林俊颖如此为小说开了两个头、两次头，如同放开再拉回去重来。前一次的首章题为“骆驼与狮子的圣战”，是现代，联结的是尼采，但这样子的尼采毋宁更接近动漫、网路和在线游戏；再一次的首章居然是“雾月十八”，知道只是具体文字的平静题名，但却让人讶异地不得不想到马克思、法国巴黎和那样一个风起云涌或也徒劳的年代，远方有隐隐的雷声滚动。至于林俊颖爱说到的天气是，前者台风才刚扫过，城市明亮一览无遗如劫后洪荒；后者则是缓缓起雾，罩住整个溪面，人得稍微用力地凝视，才能似真似幻地看到东西。

这里，林俊颖还手抄了兰波的名诗《诀别》：“秋天了，我们这只小舟，在沉滞雾气中成长，如今将航向悲惨的港口，航向巨大的城市……”诗放在城市、结局的这一边，却好像由此回忆了、溯源了、启动了上游东螺溪那一头。

两种语言，两个语调，两条河，就这样一三五、二四六地各自保持向前流去，不相交驳——这两条河，一浊一清，一个急而浅，一个缓而深稳，但奇怪看似缓慢的这一条反而流速较快，水清濯我缨，水浊濯我足，我们知道它将追上前一条，这两条河最终会流成同一道，奔向无可拒绝的终点，但难以思议，那会是个什么光景？可以吗？这两种语言届时将怎么混同一起？这算是我相当奇特的一次小说阅读经验，有点不耐，却也手忙脚乱，并且随着书在手指间厚度的逐渐消失居然还紧张起来，我知道自己必须更全神贯注尤其盯住后者的“语言／文字”一分一分的细微变化（其转动、其获取和剥落、其增加和殒没云云），一个个字词，以及其语调，看它们如何携带着昔人无可逃避的生老病死、昔人无可拒绝的梦境和鬼魂进入到我们此时此刻的当下、我们所在的城市之中，如同真实的过去这五十年时间里，这些人、这些事、这些话语在抗拒和适应的不断交织之中，是如何一分一分地变化自己变成现代；这已不是书写者的一场华丽演出而已了，这是一次重现，“雾雾吞没的大街，毛断阿姑听见远远有脚踏车车链啦啦带动车轮转动，来也，伊的心一憭，来也来也，漫长等待中的人将将欲出现了。”——

这就是全书的最后一章，N+1 多出来那一章，《不可告人的乡愁》，the nostalgia that dare not speak its name。这当然是一场平静的、低温的、噤声的毛断阿姑丧礼，所谓“当然”的意思是，我们早已知道并且理应一直知道会这样，据林俊颖的书末说法：“我祖母去年八月以结结实实的九十五岁高龄过世，是她帮助我处理了半年后毛断阿姑的死亡……告别式结束时，我们在灵堂前家族团体照，我心中默数，因为我祖父母而繁衍架构成立的最亲近最里层的亲属单位超过七十人，那仿佛便是他们夫妻的一幅曼荼

罗……我据以虚构的毛断阿姑不是如此，她无后。”也就是说，这场丧事是小说原先的预备，是本来就有的尽头。我有点不死心地再三找寻这两种语言的交会碰撞之处，却发现几无困难了无痕迹，一路而来文字已不知不觉完成了，或者说文字本来就已完成，只是被林俊颖增添地、丰饶地、证实地再重新完成一次。若现场还有人声话语偶尔传来如交头接耳，毋宁只是这道浩浩文字大河上的小小漩涡和飞溅起来的水花，这当然也是我们此时此刻人生现实里很熟悉的、天天听得到的，人们用这样那样的话语讲话毫无阻拦，用不一样的话语各自说着不一样的事情，我们仍惟恐讲不清楚，我们仍惟恐有些东西被我们遗漏。

“阿姑咱欲转去厝，汝就缀好、缀着。”姑姑现在我们回家去了，你得跟好、跟紧点——招魂引路是得不断叮咛不断说话的，像携领着才知事、第一次走这路的小孩。林俊颖这样牵着祖母走五十年，可想而知，他得想办法说出很多话，很多没讲过的话，很多甚至一直以来难以启口的话，还有很多最简单的、简单到还没也本来无须用文字来写的话。

不知道为什么不问？

正如朱天心在书的序言写的，我们跟林俊颖认识早已三十年了，如今还算常见。回想起来，林俊颖几乎没主动开启过什么话题，没讲过第一句话，但他是最好的聆听者，用他的安宁和清澈如镜校正你。以我们谈话的题目和水平，他没什么听不懂的和不能听的话，而且毫不夸张地说，也几乎什么都知道都记得，最年轻最时尚的，以及最古远乃至于已消灭的。于是，在这堆逐渐老去、记忆力先一大步比人更老的朋友里面，他得负责不断填补过程细节空白

和知识细节空白，特别是一个个最容易蒸发无踪的人名。

作为一个长期的小说读者，我再有把握不过地知道，如此一个非比寻常的阅读经验，意味着之前先有一个非比寻常的书写创造经验过程发生。我难以遏止地一直猜想林俊颖写这部小说（其实是写这一章、这一段、这一句、这一字词）时做着的、想着的、苦恼着的和找寻着试探着的究竟是什么，我很想知道这一路之上发生的所有事情，有点像某个已退休网球名将讲的："我很乐意花钱看费德勒练球。"——但这不是下次见面时直接问林俊颖本人就好？是啊。

林俊颖不是而且几乎从来不是那种以本能和冲动来写的作者，他因此可以很好地解说自己的书写和作品，看看他和赖香吟的对谈就可证实此事，这是《印刻文学生活志》一系列作者对谈几乎是最好的一篇，上一次说得这么好的我记忆中是李渝。为什么不问呢？最直接的理由是我想知道的太多也太连续了，无法只靠问答，我必须自己先想，如同把林俊颖走过的路重走一次、经验一次地先想过，这好比你读一部小说，甚至一本理论的书，你当然可以直接翻到最后一页，看书写者想出的结局，或书写者奋勇说出的结语，但这很少是有意义的举动，除非你想快快结束这本书离开这本书。此外，自己想也是一种乐趣，甚至是一个读者不愿被剥夺的权利，包含于阅读的完整享受之中。

托天之幸（也就是和我自己的作为关系不大），我这半生过来，身边永远不乏绝好的创作者，并不只是小说家而已，也有像侯孝贤这样的导演，乃至于钱永祥这样的学者。这个非一般人可得的运气让我有点不好意思，但我能做的只是善用这个幸运，尽可能让它的价值极大化。由此，我把自己想成是一个莫名其妙得到第一排座位的观众（当然，不是第一排也看得到，只是得更专

注、更完整地阅读和想，比方对格林、福克纳等更多书写者，我就坐很后排不是吗？），也许还是一场不缺的完整季票，也许还特许提早进场看练球。我经验地知道，自己此一真正的优势是可以逼近地、不遗漏什么地看到，而不是随时打断他们、也打断自己的发问。发问甚至是有风险的，由于书写者本人话语的权威感，它会让人太快以为自己全知道了、解决了，像只读书的最后一页，从而把幸运转为妨碍转为诅咒云云。历史的经历一再告诉我们，从某一个伟大书写者身上最终看到最多、得到最多的，通常不是一直跟在身旁的所谓门徒弟子，更加不是亲人，更多时候是陌生人、是远地异国之人，如耶稣和保罗；现实的生活经验也一再显示，书写者身旁的友人甚至是不读他作品的，有一种我（随时可以）更了解他的无心狂妄错觉，但这些个生活层面了解，如若不置放在他最高表现时刻的作品之上、之中，只能是一些无意义的琐事（想想卡夫卡、乔伊斯、本雅明一堆人，书写者的生活常是更单调更平乏的），更糟糕是八卦，惟一正面功能是除魅。

这么说，并不是那种卖弄潇洒、禅学没真正弄懂的不要有答案不求甚解，天知道我们多拼命多处心积虑想获取明确的、终于水落石出可好好呼口大气的答案，享受过这个刹那的人都知道且怀念那种清澈清明而且宁静如时间大河一停的狂喜，千金不换（好吧，再加点钱也许可换）——但老实说，答案总是先有的、现成的摆好在那里，往往在你才想到某一个问题以前回答已做成了；答案通常不是听见，而是找到（有心的）或发现（也许带着运气），更常见的是“这才认出来”。

书写、阅读、思索、对话，这些都进行于时间的长河之中，说不清楚已经进行多久了，我们此时此际才试着加入，这意味着，所有事绝非这才开始、才第一次。答案早于我们个人的发问，在

我的阅读经验里，其实这才是常态，才是基本事实。次数呢？我的回答是，如果你的阅读是每天进行的，那就每天都会发生，而且不限定只一次。英国的德·昆西曾经讲过，问出个好问题其价值不下于一个好答案；也有人加码说，可能还更有价值，因为问题才是真正的前导，答案是由它才逼生的、才知道得去思索得回答的。这说明什么？这说明我们一己的疑问通常不会是上天入地六合八方的人类首次，真这样就太了不起了。我们一己的疑问，通常早已有人程度不一地问过了，也许（第一个也许）它正是书写者本人自问的，为此他才这样写（这样子回答），其中某个字词、某两句话、某段章节乃至于就是这一整本书；下一个“也许”是，这个书写者也很可能不恰恰好是第一个有此疑问且自问自答的书写者，如歌德所说世界上并没有只出现过一次的东西，在他之前已有另一个乃至于一系列的书写者做了相似的尝试并先给了他们的回答，就像我们一开始引用的吉卜林那番话、他既用视觉又仔细听其声音的那番话，乃至于吉卜林本人，我自己便在这里“这才认出来”一部分的答案，有关林俊颖这本书的答案。

是的，答案可以先摆在你眼前十年二十年甚至更久，你看到过不下五次十次，通常你也以为自己完全看懂了一无异状，直到这一天，你心里的某一个疑问芝麻开门也似的让你忆起它，把你再带回它跟前，就像爱默生著名的说法，“在这座珍藏室里，人类最好的精灵都像着了魔似的在昏睡，但都期待着我们用言语来打破其沉睡。”我们用自己认真思索过的问题叫醒它，我们也知道自己有了长进。

这里，我们再多看一下吉卜林，以为证实。

这人诞生于印度大城孟买，当然先学会的是印地语如他自己笔下的精灵小鬼头吉姆，也像林俊颖一样先学会的必定是祖母和

他讲的闽南语，然后才是英文，而且“始终能用两种语言思考”。博尔赫斯进一步这么讲他：“乔治·莫尔说，吉卜林是自莎士比亚之后惟一一个用全部英语词汇写作的作家。他能随心所欲地驾驭如此丰富的词语而无卖弄之嫌。他的每一行文字都经过长时间的仔细推敲。”

我不确知所谓使用全部英语词汇这个稍微夸张但也隐隐带点悲伤的说法是什么意思，意欲何为——吉卜林当然写了英国本土所没有的一堆东西，这个毋宁早已过度文明过度安全的大西洋岛国上，从不生养大蛇卡阿这样尺寸和种属的巨蟒，没有德秀喇嘛这样的僧侣和世尊留下的箭河，没有人们往北抬头看那一排神一样站着的八千公尺雪山（事实上吉卜林说得更精彩，他说喜马拉雅山是湿婆神大笑的声音），没有印度半岛才有的琳琳琅琅东西，以及只有印度人才知道才保有，几千年来（以及继承于更早以万年计的达罗毗荼人）如恒河从不停止冲刷淤积般在他们身上、心中、梦境里面、思维和困惑里面那些不易说出来说清楚的东西；换句话说，实际上，吉卜林必定写出了在他之前英文世界未曾有过的字词，人名、对象名、神名、可见不可见东西的特殊称谓云云，好努力传达他的当下和他所来自的世界（如果他来自爱尔兰，其实他也一样得做相同的事，只是分量轻一些而已不是吗？如斯威夫特和乔伊斯。文学历史上，爱尔兰出过多大一群伟大的书写者，这同时说明这个工作是分担的、是一代代人持续完成的）。但我们何妨也说，吉卜林是否也叫醒了英国人一些再不容易想起的记忆呢？想起来某个他们已遗忘的那样一个世界？理应有过的世界？或他们想到过的世界？也许莎士比亚以前，也许更早亚瑟王和梅林法师当时，他们一样一起游荡过这块稍小一点的土地，找寻的不是悲悯、可以洗涤人间罪恶的箭河，而是人类最高权柄信物的

永生圣杯，无论如何都是所谓的最后解答和人一切希望之所系包含降服死亡，当时也许仍没有卡阿大蛇，但却有更大条也更邪恶魔力的龙不是吗？“在公元六世纪拜占庭时代就有一位历史学家写道，英伦岛包括两个部分：一部分拥有河流、城市和桥梁，另一部分则居住着恶蛇和鬼怪。英国与那另一个世界的关系密切而且是出了名的。”所以，也许还想起更从前，那个英国还不是英国，英国人的祖先仍是海贼、技艺娴熟的水手和异地英勇贪婪武士的曙光日子，彼时他们其中一部分人才刚刚顺着所谓“巨鲸的道路”踩上此岛，那是博尔赫斯衷心喜爱、也是他晚年双目俱盲后把自己埋进去的话语铿锵古英语年代，有太多如今英国人不再那样讲的话。笛福说起来不堪一点，他因此指出来所谓纯种的英国人完全是“难以形容的自相矛盾”，真正的英国人，如他以此为名的那首诗说的，“苏格兰盗匪和丹麦海贼／留下红毛后代四处繁衍。”

也许，所谓的全部英语词汇，其实是人缅怀着一个较完整、较巨细靡遗的世界，这个完整性、完整可能，因为人日后的现实命运、人的强调、人太看重并积极抓取其中某一部分从而失去了另外那一部分，就像今天的大城市再没有星空一样。也许这更是人稍稍意识到生命永远的不完满，受困的是我们不知不觉的人身自己，从不是语言，有怎样一个眼前世界，便相应生长着什么样的语言；给我们一个完完整整的世界，我们便拥有着所谓的完整语汇。

对于吉卜林这样、他个人连续生命在现实里裂解为印度和英伦三岛至少两大块世界的人（其实我们所有人多少都是如此），要进一步用英文文字写下他印度的话语，创造出从未有过的文字，这部分是他书写中最简单的，因为古老的造字者早已彻底解决了此一技术问题。英文是拼音文字，意思是它先不管意义不管视觉

形象及其他，只设法穷尽声音的全部可能，你发得出声音，英文就依它听到的跟上，顶多佐以一些特殊的记号，好瞄准某些一时一地的特殊发音。汉字不是拼音的，但一样早在三千年前就已克服此事，那就是大造字宣告完成的形声字发明，记住声音，再大致想一下字的属性（错了或有疑问也无妨），声音那半边叫声符，意义属性这半边叫意符，两者一粘就出现你要的新文字。比方蝙蝠，这个（当初）新文字新词汇指的是那只人们叫它“扁”“福”的怪飞虫，今天我们的生物学知识和分类知道蝙蝠应该不属于昆虫（两对翅膀、头胸腹三节身躯、六只脚云云），但当时这个有趣的认定或说犹豫难以抉择（究竟是虫是鸟是兽？），也让我们得以窥知彼时人们的知识进展、见解和判断。语言的高度、幅度和广度同时是人认识世界的一次次边界，文字封存当时的认识成为确确实实的证物。

真正困难的不是如何记录下声音，因为人的发音器官就是这样，能发出的声音也就是这些，今天，事实真相是每一种人声我们都已创造出不止一个文字、不止一种记录书写方式（翻翻《辞海》，哪个声音字最多？有多少个？这是纯属偶然还是有不知不觉道理的？），意思是文字得从相同的声音中分辨出不同的指称和意义出来，给予不同的拼音方式（英文）和造形（汉字）。真正的困难在于这个或已不容易察觉的语言根本难题，那就是人们如何以这么有限的发音能耐来分别指称、来仔细叙述这个琳琳琅琅并一直微差变化中的世界而不糊成一团。语言尝试用组合、用拉长话语以彼此解说彼此限定等种种方式来努力分别，这不够，语言还“外借地”以声调（不只是高低长短强弱而已）、以表情、以手势、以整个身体动作来辅助、来进一步分割声音。语言从来不是个完美的东西，一直到今天依然时时困扰我们愚弄我们（一听成七，

要你买竹竿你去买了猪肝……），只是长时以往，我们习惯了、也接受了它的满身缺点，视之为无可奈何的自然，从而遗忘了或化为豁达的游戏化为笑声（很多好笑的故事来自于听错或无法分辨），并且在我们每天遭遇到有口难言、词难达意、怎样都讲不清楚心中所想的这种要命时刻，我们选择懊恼自己的表述能力而不谴责语言的根本无能。此外，语言有它稍稍有恃无恐之处，那就是它一般而言总是在第一现场，至少大多数时候离现场不远，指称的东西犹在附近或刚才消失，犹堪称完好地搁浅于视网膜以及记忆的浅滩之上，语言仍可以退回去当自己只是视觉的补充和解释如原初，也就是加西亚·马尔克斯说的，伸手指头去指。

这些真正的困难，在我们试图把语言书写成文字时一个个全回来了，得一一重新解决，惟文字孤立无援，没有手指头，没有脸，没有身体，更要命是通常已不在现场了，连同人的记忆湮邈，事实上，能够的话，文字连同声调和表情都想追回来、保留下来，这在非拼音的汉字尤其如此。也许正因为这样，我们倒是时时意识到文字的缺陷和无能；但从另一面来说，当文字某种程度地、某事某物地克服了这些困难，也就意味着它真的可以不靠人声、不依赖现场、不受限于事物如春花如朝露的短暂存留，这是新的自由，也是全新的能力，这个从未有过的“自由／能力”，最强的功用是让人得到了和时间讨价还价的力量和几近无尽可能。

“他能随心所欲地驾驭如此丰富的词语而无卖弄之嫌。他的每一行文字都经过长时间的仔细推敲。”——博尔赫斯这话，“随心所欲”又“长时间仔细推敲”，其中似有矛盾。有点像早年非洲加纳大独裁者恩克鲁玛统治时的著名大标语：“誓死保卫战无不胜的恩克鲁玛主义！”是啊，既然都战无不胜了，干嘛还得要人誓死保卫呢（所以说独裁不好，会把人变虚伪，然后变愚笨）？这

也是我们对阿喀琉斯的无聊疑问，他的女神母亲抓他脚踝浸泡冥河河水，一身刀枪不入，便只有这两块肌腱柔弱致命如日后NBA一些飞来飞去却降落角度不对（俗称“翻船”）的球员。这样一个阿喀琉斯到底需要身披那副不祥的绝世战甲干什么？这只是战阵伸展台上走秀穿的新装吗？真正无敌的阿喀琉斯是，用两块好铜挡住帕里斯王子或说阿波罗的箭，然后光着身子三点全露地直直向特洛伊城走去——

但我相信博尔赫斯说出了事实真相。一字一词地长时间推敲拣择，又放松自己在语言的、文字的时间大河里洋洋美哉顺流而下，尤其当你逐渐走对了方向、找到河了，语言和文字反而会船一样承载起你，一次一次的柳暗花明，甚至愈到后来更像是风吹花开，原先可惧且沉重的难题一个个花苞般绽放，以至于，仔细推敲最终成为人的余裕、人的书写权力以及书写享受。原来它们是这样子啊，你可以慢慢地写，慢慢地选，找最好的那个，不用赶忙地记下来，不怕想到的复归遗忘、抓手中的会下一个转折下一个打岔下一个新念头袭来又从指缝中滑走。它们会等你，轻盈也可以是缓慢的，能缓慢才更见轻盈不是吗？时间如矢飞去，却也会静静栖息如万事万物披着的透明外衣；只有从心所欲时，你才可能不急不躁，才慢行下来——吉卜林书写时必定经历过这样，林俊颖写这部《我不可告人的乡愁》时也必定有过这样。

（“一开始确实很慢，进了状况了也并没加快多少，有时候为了找一个字得找很久想很久。从口语到文字毕竟不是如吸管那样通畅，过程是实验也是筛选出结果，然而这是我给自己的工作，还是很享受的一件事。”——林俊颖）

所以，“不知道为什么不问？”让我们把这句好心的话留在十八岁之前，而且只留给当时的家中父母和教室里的老师来说；

其余时候，我们安详沉着地以这句话来更替它——不知道不急着问，更不要第一时间就开口问，这是你开始自己找自己想的千金一刻。

我想象林俊颖是这么写的

“今天我只想记下两首歌，两首相隔五十年，我想象自己在两者间走钢索，我译成自己的文字，这样我就好像脚底长出吸盘、有所黏附有所依恃。这一日我多么爱这个世界，我忠诚地过完它，没有二心。”——说得多么好的一段话不是吗？每回看到文字能够被写好到这种程度，我自己会有某种乐极的隐隐悲伤，我在想我这一辈子永远写不出来这样，我不当个创作者是再聪明不过的判断，我缺了很多并不晓得该怎么获取的必要东西。也许我对文字也终归的不够信任，因信称义，从而得不到文字最重要也最神奇的那个直直的力量和自由。而是否，这也是我对人、对于人们如何面对文字这事始终不够放心呢？

我想象着林俊颖的书写，也把这当成一次得以回返造字之初的小小实境之旅，但这从何说起较好？就从带着挑剔或诋毁之处开始。

朱天心和我，都以为双数章节比单数章节写得好，偶数赢了奇数，祖母的世界胜过了自己的世界。这个并不出奇的文学意见，重点在于我们（努力）先排除掉这本小说最受瞩目的一项功勋，那就是所谓闽南语文字空前成功的书写；也就是说，不加上这个惊人的得分，单纯从文学论文学，偶数队祖母队还是胜出。但也因此就很奇怪了不是吗？问题有一部分变成是——为什么在同一个小说家手里，他使用一种残缺的、要用找不到、时时处处受限制的文字，居然会比他使用熟知趁手的文字结果较好？也是，他必须

一心两用、屡屡打断自己书写的流水节奏、查资料、翻辞书古籍、试这字试那字、必要时还得像甲骨文时日大篆小篆时日人们那样自己造字，然后再千里迢迢赶回二十一世纪台北市此时此刻来，吸一口大气，泅水般提足勇气重新深入到并不容易再进入、可能原来路径和小山洞都已消失如晋太元中武陵人的那一个书写状态。事实结果显示，这会是一种比较对比较有利的写法是这样吗？

书写果然从不是简单的，创造性的书写如小说尤其令人捉摸不定，很多看似不可违犯的规则原来仍可违犯，很多看似不可缺的要素原来还是可以用其他东西替代甚至效果更好。于此，我们或可事后想出很多言之成理的理由，极可能也都相当程度是事实（毫无事实成分的瞎猜就不在这里讲了）。比方——

情感的不同可能最终会反应、显现于成果，躲都躲不掉。赖香吟讲："我读关于现代生活的篇章，感觉苛薄、残忍、瘟疫气息，用你的词来讲，是没有福音的，然而，关于斗镇的书写，相对则充满春风、香气，连人物对白也温暖有韵。"朱天心则干脆直指是"写其所爱"和"写其所不爱"（朱天心经验地知道后者有多难写好），而这似乎得到林俊颖本人犹豫的证实。林俊颖温和地讲起自己如单数篇章中的一天早上走进那幢办公大楼的心情，之于这个体制这个现实大罗网，他正是那个"非我族类其心必异"的异心之人。

很多小说想写讨厌的人讨厌的事，靠仇视憎恶揭发开始，但除非你的驳斥批判同时是护卫，其里头或其背面，有你真正想保护、存留并想说明的某物，除非你是某种意义某种程度地不得已为善辩护，或至少，你慢慢找出来某些你还喜爱还相信的东西，否则，仇视憎恶这一强大好用（但一直被高估）的力量，可能支撑不了太久，可能只适用来写短篇小说为止。时间再拉长，字数

再加长，书写者自己先就感觉非常没劲，想想看，两年三年时间只盯着一张如此讨人厌的嘴脸、看你不愿稍稍多看一眼的东西，书写者如何可能不疲惫、不满心烦躁并出现恶心反胃的症状呢？作品如何可能不单薄、重复、没耐心没层次呢？博尔赫斯在谈 H. G. 韦尔斯的小说时说得精彩而神准："起初，作者想把主人公描写成一个令人厌恶、鄙视的人。他不知道，写一部长篇小说时，作者多多少少会和主人公同化。桑丘和吉诃德像塞万提斯；布瓦尔和佩居榭像福楼拜；巴比特像辛克莱·刘易斯；路德·怀特洛像韦尔斯。"在此之前，托尔斯泰也同样如此说过契诃夫的《可爱的女人》，说契诃夫本来是要嘲讽这个女人，最终却祝福了她。

其次，时间是个诡异但有趣极了的因素（果然一直是这样）。乍看，林俊颖对单数篇章世界的了解远远胜过双数篇章世界，就跟我们任何人一样，但加进来时间就不一定了、就起大变化了。这里，有一个再清晰不过的时间基本事实，那就是，书写者本人真正的时间是当下、是单数篇章这头，这里的未来才真的是还没发生、还鬼魅般不可得知的未来；至于毛断阿姑那边，包括她们的全部现在和未来，其真正的身份是书写者的回忆。也就是说，每个当时活着的人接下去会遭逢什么，人做某事以及没做某事（谈恋爱或嫁娶生育、去了日本或大陆、读了克鲁泡特金云云）会得到什么结果，其下场以及其下落如何，翠凌机（飞机）和电影究竟何物，以及会给这个世界带进来什么，从时间看，这全都是已发生、已决定、已无法更改了，如一堵再没人可翻过的高墙，有没有像《百年孤独》那部只有时间一到才自动解密、宛如本来就以西班牙文写成的家族命运百年预言书都一样。所以从另一面说回来是，《百年孤独》里这部梅尔魁德斯留下的预言手稿也没那么神奇，它不过就是时间的具体华丽说法，百年时间一到谁都自

自然然知道了看懂了；或说它就是这部小说本身，加西亚·马尔克斯或林俊颖站在他自己的当下，也是那些人那些事物的时间尽头处，认真回想了还写下了所有他记得的事。

人知道自己当下的一堆琐事，连不想知道的都知道，但人其实并没那么了解当下，或用昆德拉较为激烈的说法，人对自己当下根本一无所知，所谓的当下是什么？当下薄到几乎不存在或你多看一眼多想一下就不确定存在，当下是一堆还没结果还没完成还未成形的东西，每事每物每人喧哗着奔进各自的未来，一两个大步就消失于眼前的浓雾之中。你也许结婚了，有了每天黏着的妻子或丈夫；你接了一个工作或下定决心辞职，的确那一刻好像只此一途；你或者还有了小孩，时时提着心看他，入学、上课、步入青春期、填写大学科系云云，是的，这些都摊在你眼前，长可十年二十年甚至更久，但是什么意思？事物通常得可以收拢起大致的整体模样、可相当程度看出来其完成模样，才有理解其意义的可能，在此之前，它们只是“暂时如此”，只是一堆数量还不足的碎片，空洞、不确定，稀稀落落漂浮在失重的时间之中。

如果人要进一步以语言、以文字来表述、来确认其意义，那恐怕得是更稍后的事。尤其是文字，文字比人的感受、人的思维和人的语言更小心翼翼，总是落后一大步。也因此，一个时代并非有能力真正认清自己说明自己，这里面有不少多出来的东西，还没有语言和文字来说它的东西；也可以说，一个时代总是少了一些必要的语言和文字，要“多年以后”（加西亚·马尔克斯赠予全世界书写者的一个宝物）人们才恍然大悟地知道怎么较正确讲出来写下来，从而可以进一步地被讨论被理解。我相信林俊颖在写这两个时代一定时时感觉如此，两个时代，以及其各自不足够不完整的语言和文字。二〇一一年，台湾的陈芳明教授终于交出

了他的巨著《台湾新文学史》，直写这一批还活着、手中各自有笔、随时可回嘴的书写者其价值和历史位置，这绝不会是无风无浪不起烟尘的事，这部文学史问题很多，惟内容“大家有罪各自承担”我倒没什么特殊意见，我只是惊讶他近乎鲁莽的勇气以及对年轻书写者近乎讨好的信任，居然让历史伸入到此时此刻，直接把所有犹漂浮不定乃至于刚刚开始的东西（比方连第一本书都尚未完成的书写者）全数抓下来，镌刻金石之上，尤其是这一部分，我建议我们或许十年后今天（比较正确的时间位置）再好好做个对比，一定非常有意思，可让我们感悟出很多事，有关时间的种种作用，有关人的世界和时代的复杂认识关系。

好，林俊颖喜欢祖母那样的世界胜过自己的世界（也许他还喜欢祖母胜过自己，从不自恋的林俊颖），但这倒不真的特殊，很多书写者也这样而且有时还没道理的太这样；林俊颖正确地处理了两个时代的“时间差”（“时间差”原是排球的攻击术语，据说也是朱天文的下一个小说主题），善用着他后来者、回忆者已得知全部结局的时间优势，尤其双数章节这部分，始终一明一晦地保持着两个不同时间视角，让它同时呈现着、交织未来（毛断阿姑她们）/过去（叙述的自己），未知/已知，人的选择/命运，当时人们的种种猜想、等候、希望、梦境/我已感慨地晓得了哪一个将会落空、会挫败、会遥遥如断线风筝、会宛如被捉弄、会从头到尾就只是个大梦云云，以至于这些人这些事这些物，都如此具体，也许还带着“春风、香气”，并且从不缺少欢快，但同时也如布瓦洛那句美丽的诗：“光阴就在某些东西已离我远去的时刻消逝。”这里面同时有一种哀伤，时间轻悄悄的哀伤色泽，因为这一切也是消逝的，再消逝一次，这倒过来让阿姑她们美好得可信、美好得稀有但合情合理（你如何反驳一个儿孙的如此思念呢？）。

我们说，时间的处理这部分稍稍困难一点，很多了不起的书写者照样疏忽掉或使用状况不佳（比方李永平的《大河尽头》，一个五十几岁人多年后回忆、仔仔细细述说一趟如此魂萦梦系的生命奇异旅程，却完全只是一个十五岁少年的此时此刻和对下一刻的完全不知不觉，其间一整个三四十年时间及其知觉完全像没发生过，回忆不是不能保有第一眼印象，但不会长这样子），很容易写成为着不揭露以下情节而装傻。但我仍愿意说，这对林俊颖算意料中事，他这上头会失手那才叫奇怪。

真正特别的是什么？这部小说的 x-factor，我以为就是文字，一趟奇妙的文字辨识、拣选、创造之旅。我相信这有点始料未及，开玩笑来说，这有点孝行动天励志故事的味道，林俊颖原来可以跟所有人一样“叙述用华语、对白以闽南语”地躲开闽南语文字残缺不足，这样写来得现成容易，但万一万一祖母问起呢？万一万一你得念给祖母让她可以听懂呢？

这趟差点就错过或说差点就不会发生的文字旅程，一开始扑来的一定只是困难，我想象甚至是“我到底想干什么”的荒谬之感。但真正难的也许不是找字选字，那是很辛苦很干扰打断没错，真正困难的、而且还愈来愈清楚浮现如两难矛盾的是——你愈是成功复原了且准确使用了当时的话语，你就会发现自己愈处处受制于、受困于那个世界那个时代，仿佛落地生根成为和他们一样看世界想事情的人；你愈可能让祖母听懂，你就放不进去自己多想、多知道、忍不住要多解说多叮嘱提醒的东西，那些之于你是回忆的东西，那些已水落石出得以完整解说她们的东西；换句话说，书写者势将失去他“从未来归来”的所有时间优势。是的，语言总是一时一地的，它几乎讲不出它所在世界从未有过的东西、从未发生的事、从未形成的念头概念和思想，它总是小于、少于它当

时的世界，更何况是如此残缺的、日后已截断一大部分、没再全面跟上世界进展的闽南语；还有，语言随风而逝的健忘，事物相隔一定的时间距离、空间距离它很容易就失了兴致，它喜欢刚发生的事，因此，语言遂有点像在地甜美、多汁、俯拾可得的小浆果，易伤易烂不宜运送，从不是一种善于和其他世界乃至于自身遥远过去打交道的东西。林俊颖需要比昔日话语更多的东西、之外的东西，必要时甚至得“时间之贼”般偷一点东西，好敲开语言羞涩的局限，真正讲清楚毛断阿姑她们，但会是什么？怎么做？

法医学有这么一句故意使用吓人句型的名言：“肉体遗忘，骨骼记得。”——这好像也是语言和文字的关系图标，语言遗忘，但文字记得。

我不确知事情是否如我所想，但我注意到小说中一个有趣的人，就是毛断阿姑的四兄此人，家中的书呆子，成天舒服地埋坐在大藤椅里，林俊颖知道他最后也得其所哉就衰老断气在这张老藤椅上成为一个风景，“四兄爱坐的藤椅，伫厅前菜瓜藤架下放了一暝到透早，予露水冻得澹澹。”这段宛如一张老黑白照片的咔喳话语，一开始就写出来了、就在《雾月十八》这章的第五页，彼时四兄也才刚出场，一切才要开始。

四兄此人，四体不勤，基本上只摇晃脑袋和动嘴巴，但有异国异地之人和事物到来时会两眼发亮地抢所有人一步上前欢迎；只是这和话语的当下倾向特质不同，这是那种成天想望着远方鸿鹄将至的人，仿佛他人生时空里节省下来的全部精力和热情，通通用在远古的世界、外来的世界。我们实际来看《雾月十八》首章里四兄所为何事——先是，一身黑长袍、带一袋曼陀罗花的异国马神父来访，四兄听他念《圣经·旧约》的“彼时没有王，各人任意而行”（这已是闽南语化的文字）；然后，是摇头晃脑吟读

古书的节气文字："九月中，气肃而凝，露结为霜矣……"；再来，是和六兄争论起一百五十年前先人抵台大雾当天的正确日期，看来他记得远较具体有物，而且还保有一纸老地契："立开垦永耕字人东螺社番通事……"；再来，是朗声念出街中心妈祖宫左厢壁上的石碑文字："乃定规模，经营伊始……"；还翻出一段古文，纪念着先人太祖渡过的台湾海峡乌水洋模样："自鹿港出洋，水色皆白；间有赤涂色水者，则溪流所注也。回顾台山，罗列如画，苍翠在目；已而渐远，水色青蓝；远山一角，犹隐约波间。旋见青变为黑，则小洋之黑水沟也……"凡此。

这是个真实人物，（曾经）遍在的人物，且真实遍在到一种不欺的地步。尤其在昔日那种薄有资产田地、更可放胆生养一堆儿女的所谓乡绅阶层家族之中，几乎是规定一样每家有一个名额，我在自己小镇小乡的童年日子便一再见到他们，包括我自己家族之中；但这可能也是个稍稍顺势夸大、小说化乃至于特殊任务化的人物，就像加西亚·马尔克斯必定夸大了第一代对眼前心不在焉、瞻望着远方乃至于宇宙的老阿加底奥一样，好让他更有能耐也更自由能进出穿梭于不同时空世界，并夹带进去林俊颖需要的那些东西，这于是又让我们想到《摩诃婆罗多》里的大黑天，随时在故事里，又随时逸出故事外，既参与当时，又抽身评论解说当时。他也是一个"环节"。

另一种说法是，这是个"文字人"。文字，让语言固化而且防潮防腐，方便运送，因而它才真的是联通不同世界（远古世界、异国异地平行世界、未来世界）的关键；文字既是物品（内容），也是形式和通道。但这其间仍得有人负责接货搬运，并整理翻译，就像四兄所做的这样，眼前发生的事，眼前的话语交流，他不放它只是这样，他会依循着文字之路或想起从前、或人家哪个国家

怎样怎样，把它置放于宽广的人类经验之流里；有外来的异人异物异事，他聆听并转换为当时人们可以说出的话语，让这一时这一地人们可以消化它。

当然，林俊颖不会只让四兄一人做这事，稍后像少年陈嘉哉、像一口好闽南语以传教的马神父也都这样；林俊颖是老练的小说家。我自己最近一次的阅读，便试着放开毛断阿姑（比方她和陈嘉哉这样典雅但深情款款、始终悬浮着却又如此从容信任的恋情，这是我所读过最好的恋爱书写之一。更由于时代的缘故，这样的恋爱书写可能已停产了），试着只盯住四兄这条非话语的、文字及其相关对象之路前行，我由此看到的是什么？看到什么原不属于斗镇自己当下的东西？

《雾月十八》首章，不只地久天长的古册、地契、碑文牌匾、诗词戏文，首先，扶桑国（日本）进来了，我们看到了日文日语，还有比方大船大和丸，便是这般商船（既是物品也是通路）载送着六兄和阿姑离开斗镇出走，浮上比先人太祖更大更深的一片海洋。这个顺此打开的世界进一步让我们听到交响曲《蓝色多瑙河》，看到有另一种货币和生活计算方式，更还有另一种语言（英文，“密斯林”），最终是这两则今天读来宛如进入时光隧道的极熟悉文字被不同声腔表情、有点怪地朗朗念出来，“一切伟大的世界历史事变和人物，可以说都出现两次，第一次是作为悲剧出现，第二次是作为笑剧出现。”以及，“一个幽灵在欧洲游荡。”这些，都不可能一下子真的就听懂，事实上阿姑还以为《共产党宣言》这历史断言的铿锵一句讲的是个鬼故事，但阿姑喜欢听，即使她只能听还无法说，这里面，人的猜想和梦都新颖起来了，“但是去读日语的路上，时时感觉一个时代的脉动惹惹跳得真猛，高鞜鞋叩叩响”。

次章《琼花开》，少年陈嘉哉由影子化为实人，接替了在藤椅打了瞌睡、书册滑落脚边的四兄。于是有了红毛钟和法兰西国（“上云顶的铁塔及若水晶宫的玻璃大厝”），有四兄钦慕、倡脱亚论的福泽谕吉（今天日币万元钞上那个人）。老父穿起西装还结领结、头戴西式圆筒帽，镇人伤心剪断辫子。再来，是一册厚达三百六十五页的斗镇乡土调查报告书砸下来，包含经纬度、动植物、生活习性、宗教信仰、犯罪治安和卫生疫病（砂眼、疟疾、肺结核、发育和消化不良、小儿病、梅毒等），原来我们活在的地方、我们自己是这个模样啊！也由此再带进来苏格兰专家，全面开始寻找水源、普及“水道水”（自来水，直接念日文汉字）和设下水道。我们还在这里看到民众党这个名字，看到书店旧书店如密林的东京神田区、巴尔扎克福楼拜和法朗士以及《求正义之心》和《克鲁泡特金的哲学》两个书名。机关车（火车）此时出现在远处如爬着的蜈蚣，还没正式呼啸着闯进来。这里，还有一封阿姑写给陈嘉哉的信：“欢迎并期待兄的返乡。一探究竟。衣锦荣归。家兄日昨教以此词，谨赠与兄。”陈嘉哉看着这并不女子娟秀的字迹，猜想这必定通过四兄的润饰。

再来《理想国的烟火》，则依叙述登场序是飞机、铺铁轨（铁枝路）和设车站、汽车（自动车，仍直念日文汉字）。跟着是电影，播映的是宣传用的“新兴满洲国的全貌”，最兴奋的仍是四兄，“啊，四兄心中呼叫，梦中的大城市出现了，整齐的楼厝，街道开阔，自动车穿梭、一个扶桑女子及一位汉人攘插打扮的女子并行。日头炎炎，无一个人有苦相。四兄恨不得钻入屏幕，鼗鼗一定非常清气的文明。”同样看电影，他和陈嘉哉心思不同，各自看到希望和厄运或说不同时间层次的东西，这一明一晦的思维也各自伸入未来的历史只林俊颖知道。而家里的大事情，则是已结

婚的八兄公然带回来的日本姑娘明子，阿奇蔻。“人生短短，少女赶紧去恋爱吧，一旦找到爱人，坐上彼生命的船吧，明日就无这款的好日子了。”异国歌声字词里，由此恋爱有了全新的语言和身姿形貌风情，八嫂阴暗地回房，上吊但被救了回来。陈嘉哉则带进来另一个欧洲姑娘安娜琪，无政府主义，延续着之前的克鲁泡特金这名字和东京往事，“我若讲彼个无任何统治者的所在叫安娜琪，是一个姑娘的名，逐个相信莫？”事实上，更有趣的是陈嘉哉还念出了托马斯·莫尔的名著《理想国》（即《乌托邦》——编注），但不念理想国，就叫“僬侥国”（没有的、骗子的、虚构的国度）：“我姓掰里物，名来姆哀耳，我父亲住居英吉利国的丁海省，生了五个后生，我排行第三。我十四岁时，父亲送我到康勃立治大学读册。”我自己以前写过文章谈《理想国》此书，但这里却差点认不出来或说听不出来。

最终的《ABC 狗咬彘》则是马神父了，日本的退走，美国的进来，历史转身中一时有着星散更替的味道，四兄和阿姑依循各自心思走向新建的天主堂，我们看到的文字也就不同了，也杳邈宁静了。四兄和马神父的相交对话多少让我们想起老阿加底奥和梅尔魁德斯，神话和新知，鬼神和科学，看得见看不见的，什么都直接糅成一团；阿姑则直直地走进《雅歌》那样一个世界里面，人跟神的爱仿佛新妇和新郎的爱，在疟疾的昏睡中，入梦来的既是满面胡须的耶稣也是可能如今也这模样的昔日少年陈嘉哉。林俊颖把故事暂停此处，山中相送罢，日暮掩柴扉，春草明年绿，王孙归不归。阿姑关了门，外头世界继续的故事，以下就留给蓝博洲去说了。

因为其实是回忆，所以时间有跳动、有穿梭并且有自身局部的回顾和未来宣告（阿姑九十岁的年迈肉身便提前出现在《理想

国的烟火》一开头，而且林俊颖说她的回忆版本次次不同，也就是说，林俊颖仍得一一判断）。但基本上，双数章节的时间仍是正向的，哗哗向林俊颖站在的此时此际流过来。相较于一直以来的书写方式（即“叙述以华语”），林俊颖显然用了最困窘最不方便的一种，但这让我们多一次证实，书写的困顿有时意味着此路确实不通，但更多时候只意味着还没成功、还没碰到合适而且足够认真的人来写、还可以满怀希望地拼它一下；这同时也是非比寻常的路，会有非比寻常的结果可能发生——

最非比寻常的，我以为是——这里，我们不比其他人，我们严苛地林俊颖比林俊颖自己。正如之前说过的，《我不可告人的乡愁》本书，双数篇章使用这么残缺不趁手的语言文字，居然比单数篇章结果要好，更写出层次和变化、写出最难写的时间流逝，这是非比寻常之一；而这些“多出来”的层次和变化，这被多奇妙着色出来、被多听见汩汩声音的时间之流，居然靠的就是语言文字本身的残缺和处处空白，这更加非比寻常。

确实如此。所谓语言文字的残缺和空白，通常是我们日后的人才察觉出来的、才这么说，对彼时的人们而言，这只是自自然然的现实而已。也因此，所谓语言文字的残缺和空白其实也是一种“刻度”，是人到此为止认识世界万事万物的确确实实记录本身，语言文字只穿透到这里、只拥有这些内容、只能表达这么多，这意思是彼时使用它的人们暂时就只知道这么多、知道到这里、这样看世界；语言文字缺席，那可能是人尚未有此认识，或不关心，或者复归遗忘；语言文字让我们察觉应该有的却没有，这则让日后的我们更警觉起来，这里有着某一个时代的偏好及其相应的认知死角盲点，也可能是更现实更无可奈何的理由，那就是语言文字被某些蛮横的力量给硬生生打断，某些场域、某些话题人

们无法或不允许用此一语言文字来讲，如此，语言文字的应有而未有（狗为什么没有叫），还可能进一步曝现出那一时代的特殊不幸命运及其不公不义种种，语言文字成为历史的呈堂证物本身。

把这些刻度一次次找出来，连缀起来，就成为变化本身，就显现出时间的丰饶层次来——“光阴就在某些东西已离我远去的时刻消逝。”林俊颖让我们看到，这逐渐离我们远去的“某些东西”，原来不只人的青春年岁，人珍爱的事物，人的身体、容颜、心志和梦想，原来还包括人用的语言和文字。

小说尤其是长篇小说，很重要一个任务便是有效地、可信地书写出变化书写出时间，但这也一直是它最挫折的工作之一。我们知道，大叙事小说的崩解也许是个不幸的清楚讯息，告诉我们书写有时而穷，告诉我们人以非连续的文字语言追逐着捕捉连续性的人、事物、世界变化，总是有其限度有其尽头。但我们却也不免担心这被太夸大为一种借口，让书写者只用第一眼看世界，书写者和他所书写的对象只有某种走马看花也似的草率联系，小说的时间只单薄的一层——当然不是非写变化非写时间不可，真正的重点是，书写者和他书写对象特殊的、郑重的联系。你为什么书写呢？你为什么写这个呢？为什么是祖母而不是其他人？为什么在眼前的芸芸世界里你单独看他、在自己几十年乱成一团的记忆中你就是记得而且想记下此人此事此物？我们说，书写者和他书写对象的基本关系，其最深处最隐藏难以示人之处，总有一份深情，一种依恋（冷酷无比的纳博科夫直接讲就是“爱”，这还是他晚年说出口的；和他同年纪的博尔赫斯则稍加掩饰地称之为“那愚蠢的爱啊！”真是奇怪的两个老头子），是这样，而且惟其这样，才让书写者一直看着它、想着它，他看到变化，是因为他担忧、不舍得和不甘愿，时间则不过是一种无可奈何的事实而已。

林俊颖大概跟我一样，无法直接利落地说出“爱”这个让人惊出一身冷汗的特殊字词，所以他把它藏在话语里头，让它一闪而逝，我们再读一次这话，再读一次或者感觉又大大不同了不是吗？“今天我只想记下两首歌，两首相隔五十年，我想象自己在两者间走钢索，我译成自己的文字，这样我就好像长出吸盘，有所黏附有所依恃。这一日我多么爱这个世界，我忠诚地过完它，没有二心。”

一个书写者，写完他的小说可以生出这样明亮的幸福感，可以和眼前的这一切彼此相属彼此信赖——死生契阔，与子成说，我因此很想知道这是怎样的一趟书写历程，想知道这一刻这一天是怎么到来的。

我努力猜想林俊颖的书写大概是这样，很多地方很多关键处想必不会是对的，但没有关系，写完后我会去问林俊颖本人，并日后校正它——博尔赫斯讲：“我并不是一贯正确的，也没有这样的习惯。”这是很好的两句话，完全适用我们这里，其实还适用许许多多其他地方其他时候。

用字的时代

如今，林俊颖已把闽南语文字书写推进到这里，我们还需要回头讨论坊间那些满心恨意的所谓台语文书写吗？

这让我想起来列维—斯特劳斯的烦恼，烦恼他该不该回头去驳斥弗洛伊德的图腾说法——弗洛伊德当然这里那里很多都错了，但并未真正被一一更正，人们只是不再当回事地整个遗忘和抛弃而已。这样略过是让人有点不安，但列维—斯特劳斯说，可是你为了更正这些已没人在意的错误，必须先重新建构起它，还得为它设想出一定程度而且原来并没有的道理和首尾逻辑，让它至少

看似言之成理，这样才能进行讨论，然后再推倒它。这干什么呢？这还难保有人在此过程中又被说服，你这不是等于助长了你想驳斥的吗？

好，事实真相是，闽南语早已有它的记录文字，而且就是一音一字的方块汉字；当然，不想用汉字、想用其他拼音符号重新记录一次也行，但这有点不智，而且极不划算，因为你会因此损失这几百年难以弥补的时间，更难以弥补的可能是这么一长段时间里的那些人那些事那些物，再追不回来那些让渡海之后的闽南语得以独特生长、变异、演化并生动丰饶的确确实实东西及其各自经历。

“我译成自己的文字，这样我就好像脚底长出吸盘，有所黏附有所依恃。”林俊颖谦虚地说出这样的事实——书写过程中，真正由他新造新创的字可能并没几个（这其实简单多了，依形声造字之法取一声符一意符拼起来即可，甚至意符一律用口字边代表拟声），他做的是仔细找寻、比较和选择，曾经文字化过的（但也许已遭遗忘）语言这么做，未曾文字化的语言也这么做，所以林俊颖说这只是“自己的文字”，他之所以这么选这么用，既源自他作为一个后来者、继承者对此一语言、此一文字长时间地吸收理解体认，也是因为这一趟特殊书写的缘故。一次特殊的书写，会有陌生的新东西得描述，但更多时候毋宁是以不一样的视角、不一样的关怀、不一样的彼此关系重新观看原本熟悉无奇的事物和人，如新芽伸长于老树枝上，这是增加的，也是开放的。是的，不是非用这个字、这样写不可，但这里我用这个字、这样写是不是更好一些、更准确一些？

这其实也正是造字历史的事实——人对世界认识的拓展，主体并非陌生新事物的发生，而是既有事物的持续观看关怀并深入；

即使是面对全新东西，人们也第一时间回溯自己记忆，找寻和它“相似”的已知事物来比拟来消化。造字历史完全反应此一认识事实，人们不很久就发现不用再一一造出新字来，一定数量的文字就够用了而且这样更好，老文字携带着记忆、携带着思维线索，整体构成认识的丰沃有机土地，用老文字描述新事物同时也是移植，把它纳入到人的既有认识大网络之中，因此不只是记录，也同时进行分辨、理解和吸收。这样做还有助于记忆，我们知道，孤立的东西只能硬记，遂容易遗忘（所以光秃秃的人名最容易忘掉），人的记忆绝大多数时候是包含于理解之中，靠着理解的线索如树根般抓牢。

所以严格意识的大造字活动停得非常早，大致上描述过眼前世界一圈就收工了，往后几千年，也正是世界不断加速变动、翻新、复杂化的这更繁忙一段时光，其实是“用字”而非造字的历史。大造字确是惊天动地的大事，几乎你怎么说它都不算夸大，人类生存历史中，我们还真想不出来有哪样发明比它神奇且宏大深远，而且就这样，寥寥几十个字母或就几道镌刻线条的彼此组合；但从另一面说，大造字也神奇得令人难多说什么，更无法再多做什么，它始料未及地出现了，它迅速完成了，把人类世界整个改了样子或改了一道完全不同的未来之路，这是一个最美丽的意外，或就说是个神迹。

真正人的活动是用字而非造字，这才是所有人可参与且每天每时置身其中做着的事。造字像是人类独特世界的前提，但这样一个独一无二的世界却是在用字中一步步打开的，人也是在用字中一点一点认识这世界——一直以来，我自己始终奇笨无比地有点不服气，我始终认定人们（尤其是文字学）并未依正确比例地看重用字，像中国古来那样，只把用字粗分为依声音借用的“假

借”和顺意义延伸的“转注”，且再无意深究地像两个加挂车厢般挂大造字列车后头（严格说，形声字便已不再创造新的字形，形声字只是组合，也就是说，把大造字的完成再提前一千年左右也说得通），这怎么可以？但现在我渐渐懂了，原来用字此事及其历史牵扯太深太广，已不是文字学的专业应付得了的，用字的历史，其实就是人类的一整个书写史。

也就是说，真要进一步探究理解用字，需要的极可能不是传统文字学训练，而是文学的阅读、鉴赏和思索——这里，我们无意抬举诗人小说家，这只是个简单素朴的事实。文字的使用，基本上是重复的、沿袭的，秀异的文学书写者（尽管人数比例悬殊）才是其中把文字一再翻新、让文字边界扩张、将造字成果一次次使用到当下极限的人；或应该这么讲才对，在千千万万使用文字的人之中，我们发现有这样子使用文字的人及其成果，我们单独地标举出他来，赋予他诗人云云的文学家之名（未如此命名之前我们通常称之为“善属文”，如史书古籍碑铭上的），为的是感激并记忆其人存留其文，最终，这成为一种特殊目标和特殊工作的身份，可以进一步被模仿、被追随、被有为者亦若是，如此而已。

更好的是，这通常系以一种更专注也更实际绵密的方式展开，就像今天林俊颖做的这样——林俊颖不在一般性的文字学层面工作，他只是想好好写他的祖母而已，这样一个祖母，因为包含了书写者本人独特的生命经历，书写者和她的独特联系，书写者对她的情感和怀念，以及所有这一切所在的那个无可追回也永不可能再现的时光，使得这一趟书写展开，如赫拉克利特之河，不会完全等同于过去未来的任一趟书写，有它独一无二的部分，要求着文字得做某些它从未做到过或已完全遗忘的事（至于成不成功，或说完成到何种程度，则取决于书写者的投注、能耐和坚持，以

及运气）；道理上，每一个够认真的书写者都同样在他写着的东西里察觉出此一独特部分，也察觉出每一趟书写对文字的某些独特要求，他在找寻、使用“自己的文字”同时也不知不觉推动了文字、拓展了文字。事实上，《我不可告人的乡愁》并不是这趟书写之旅的起点，这样一个祖母如赖香吟所说是多年以来林俊颖小说“反复登场的永恒女主角”，我们于是更感觉出书写者于此在自己心里始终有个难以言喻的目标（某幅图像？某种标准？某些非说到不可的东西？），他让自己的书写潮水般日复一日地攻打它逼近它企及它，了解书写难度、文字能耐极限以及文学实际历史的林俊颖一定再知道不过，这终书写者一生不见得能如意完成，林俊颖引了弘一法师临终手书“悲欣交集”这四个字，用来想祖母这九十五岁一生，但可能也是他这趟经年累月的书写吧，“我写我愿意写的，我写我能够写的，完成之日，我自由了，所以我有感而发，这个写完之后不再写我祖母和家乡了，不论在小说里或真实里，他们一一都死去，完成了。我不再惊扰他们的亡灵。”

博尔赫斯这样讲过文学书写——想想，“一个人的想象力居然可以成为千百万人内心深处的回忆。这种无所不在的我，这种一个灵魂不停地传播给别的灵魂，正是艺术的功能之一，或许这是最本质的、也是最困难的功能。”

所以说，这千百万人日后用之不疑的文字，原来都是一个又一个、一次又一次某个书写者“自己的文字”。

一道蛛丝马迹

我们不必（也不会成功）有另一种新的文字，这是太天真或有着其他企图的人才做的徒劳之事，就像不只一次有人好心发明

某种通用的所谓国际文字一样。还记得毛姆写满各种稀有矿物、拜占庭珐琅和各种名称的小本子吗？记得毛姆告诉我们他的麻烦正因为“不幸的是我没有机会使用这些句子”？模仿古人再造字一次并不难，难的是有足够长的时间、足够多的书写者来使用它、填实它，偏偏这些想造新文字的人又心多迫促，三年对他们都显得太长，何况三百年三千年。说到底，文字本来就只是一些线条，是柏拉图（以及日后爱默生）所说死的东西，你不用它，它就只一直平躺在那里。我总是劝人偶尔去翻翻像《辞海》这样的大辞典，一生总得做一次这事，实际上看看人们曾反复造出来多少文字。这些文字，就像我们滥情地说每个人都曾经是有父有母、享受钟爱的小孩一样，也许每一个都在某一天某一地某件特别的事发生时某个人确实需要的，靠它才得以写下、传递、确认他心中的某物、某念头。一部大辞典，正如同安贝托·艾柯被邀请到亚历山大图书馆这最古老的书籍堆聚之地，如果你正确看它，并赋予你恰如其分的感激之心，也许比一座大教堂或大金字塔更有资格也更富内容地可称之为人类文明历史的废墟，更让人心生思古的幽情。

我们早已前进到用字的时代里，这段人的独特历史（以及这些文字）将一直伸进未来直至末日。文字是日用之物，我们知道，每天得用、得看到的东西必须考虑它的造型长相，最好是好看点顺眼点，否则两天就受不了，会引发剧烈的头痛和无名火。因此，有些服装、有些妆扮、有些画作或艺术品，乃至于有些人，在外头看看就好，千万别带回家必须每天相处；有些追逐某种特殊感官效果的小说也是看一遍就好，读第二次就只剩不舒服了。

文字是美的，也必须是美的，尽管美丽原非它的真正目标，只是一种缓缓的好结果（E. M. 福斯特说：“小说家永远不应该追

求美，尽管我们知道要是他达不到美，那就失败了。”）。但如何是文字之美？其造型长相当然得讲究，但这只是其一小部分，而且还是容易完成弹性不大的那一小部分，文字真正的美，是一种于人更切身关系的美。

十年以前，我在我那本简单的小书《文字的故事》里断言地说，中国独有的会意字极可能就是人类所拥有最美丽的一组字，但我们从实际长相来看，会意字并没比原来的象形字刻画得更美，而且，由于仍是使用不够锐利趁手的青铜锋刃刻在坚硬且有自身沟纹的骨甲之上，会意字甚至远远不如之前人们在岩壁上、陶罐上所绘的着色图样，仍只是怪怪的疏落线条而已。会意字的美，比方像“夢”字，这个博尔赫斯一生被它纠缠着不放却迷上它的东西（斯德哥尔摩症候群是吗？），会意字刻出的是一个睡着的人，却诡异地仍睁大眼睛，仿佛在另一个世界里，或者说在两个不同时空的交壤交换之处，人们仍醒着看着且不由自主参与着无真正歇息；还有更精致地多刻上人冒出的大颗冷汗，以及此人喘不过气的一手按住自己心口，这是噩梦了不是吗？博尔赫斯百分之百一定更喜爱这个，他一向认定很多了不起的作品写的就是人的噩梦，不只是《麦克白》和卡夫卡而已，他也一向认同人类历史就是一场挣扎着要醒却醒不过来的噩梦这一说法。这个古中国的梦字，不知道是天启也似的一次造成还是经历过多次重造修整，我们感觉它是极聪明的，也有着很好的想象力，尤其考虑到彼时人们仍极其有限的相关生理、心理学知识，也许人的想象力正是人面对自己无知的奋力突围及因之而生的种种迷人猜想，一直到今天依然如此。但这样一个梦字最抓住我们的仍是它的准确，像不偏不倚击中某个核心一点，以至于它又是全然现实的、会心的，时隔三四千年甚或更久，我们仍一看就懂一看入魂，就像今

天早晨才刚写出来的一样，或如博尔赫斯另一个更精彩（准确）的说法，“崭新得如一轮新月，或一副新牌”。

“旦”字也是，它是黎明，是太阳刚升起来，最美丽的一个旦字魔幻般画出上下两个相邻的太阳，下面那个稍稍草率模糊的其实是水上倒影，仔细想，这比一个太阳一地道平线的几何图形构成更精准、也更存留着反射着日出的璀璨夺目光芒不是吗？“習”字也是会意字，它把两根羽毛高高置放于太阳上方（原是日而非白），原来这是两只展翅的鸟，一大一小的鸟，正是母鸟带着羽翼已丰满长成的幼鸟练习飞行好离巢独立的画面，也许还是最后一次一齐飞——

是准确，而不是美，才是福斯特所说书写追求的目标，极可能还是惟一的目标，美丽只是乖乖跟随而来，或者说，美丽只是我们观看者的丰硕感受，以及因此发出的赞叹声音。

我总是忍不住地单独看会意字，不愿把它和其他文字并列，甚至不愿把它们归成一类，因为它正是一个一个单独造成的，生产线快速大量制造的字依循着一般性的原则，好坏良窳皆只能到一般性的表层，也保留不了现场、保留不了那真正触动人心想好好记住它的那一刻；会意字不同，仔细看它每个字都像是一幅画，甚至是一行诗，一篇单独的文章，我们好像还看得出来造字的人面对着什么，他在想什么以及怎么想，我们还看得到他怎么分辨、选择、凝视锁定一点并只容一次的伸手捕捉。卡尔维诺说他一直想编纂一个选集，其中每个故事都由一个句子甚至上由一行字构成，多年下来，他以为最好的是危地马拉作家奥格斯托·蒙德罗索的这个：“他醒来时，恐龙仍在那里。”但卡尔维诺知道一个字就构成一个故事吗？这就是会意字，只可惜我们来不及告诉他。这不只是一种造字技艺而已，或者说，这才是文字技艺更完

整（观看→思索→捕捉→呈现）的模样。

也因此，我还把会意字看成某种先驱，看成日后文字演化的预言，是一组提前深入内容、深入人心的字，是领先进入到用字时代的字。这么说也许仅仅是一种事实而非夸大，会意字和日后的转注字只模糊的一线之隔，我们有理由相信，有些会意字其实就是转注，是原来特定指称的象形字其意义如花展开的结果，是使用的结果。

我们面对的是一个万事万物不停止变化移动的世界，一切稍纵即逝，博尔赫斯（比福斯特讲得更白）说他不相信有单独成立的美学这种东西，说抽离地、原则地谈论美探究美令人不安；我想我知道博尔赫斯不安些什么，我自己也以为美不该是某种另外的、添加的东西，更不会是固着的东西。书写文字的美学问题其实就是认识问题，是文字一次又一次想尽办法要说出来书写者才堪堪触及、犹裹在一大团迷雾之中、仍不断移动躲开的东西；书写者晶莹地、尽可能纤毫不失地讲出它来，心无旁骛，我们阅读的人看得惊心动魄，我们以为这一切如此美好，从发想、捕捉到最后的呈现。

如果一定要说出某种通则，我宁可说，文字之美，不管要的是宏伟的、雄强的、悲凄的、柔婉的、典雅的乃至于恐怖的（如昆德拉指出的，《战争与和平》中重伤的安德烈公爵没麻醉就开刀的景象），永远有着某种难以言喻的、不绝如缕的、迎风摇曳的纤弱之感，像是说文字和事物的接触每一次都只能是一个点。由此，一篇好文字一部好作品，其中心处仿佛有着一道由细碎结晶微粒堪堪构成的细线，一道写毛笔字的书家称之为“乌丝阑”那样墨色之中熠熠发亮浮现出来的金色细线，一道蛛丝马迹——最近我又多得知一个很计较的说法，说这里的马迹不是那种蹄铁重重踏

出的大脚印，马指的是“灶马”，也就是螽斯，由它如此纤细的脚，这么轻的身体所走过的几乎不见凹陷的行迹，比对着头上透光接近透明的蜘蛛丝，都一样只有极其专注的眼睛，在某个特殊角度、在某种光影之中才会看见，“日色五华无觅处，却在蛛丝往来中”。

我以为这也是书写者认识——一个一个分别地认识——的一道明晦不定行迹，它一次又一次联系起书写者自己和此时此刻，某种我在，这可能也就是林俊颖所说的，“我自己的文字”，我这样一趟书写用的文字。

《我不可告人的乡愁》无疑是台湾近年来最好的小说，获奖不断，有破竹之势，从二〇一二年开年书展起，看这般光景应该会一路赢到年底，让二〇一二成为它的——我倒是有点惊讶此番整个世界如此敏锐，这么快就辨识出来。以至于相形之下，朱天心和我显得苛厉许多，我们的喝彩音量没这么大、这么不保留。

这乃是因为——我们并不觉意外，我们还以为他的力量并未完全释放出来，这也不会就是林俊颖最好的一部小说，等着看吧。

八月中，林俊颖将带着他又已开笔的新小说去美国爱荷华长住两个半月，算算时间一定会逢上北京阿城所说那种玉米干叶子刮过干硬地面、让人心生去死念头的苍苍茫茫异样秋天，尤其今年又是大旱，密西西比大河都见底了。重新开笔来得这么快，说明这是一趟元气淋漓的书写，却也说明犹有其他的力气仍得找寻其他路径、其他文字。祖母的故事讲完了，戛然停止在他最会说、需要的文字好不容易都找齐了的最高峰一刻，这是所有我认作楷模的书写者才做的毅然之事，光是因为这个，就足够让我相信，林俊颖的下一部小说也许不见得比较完美，但一定是前进的。

十二 那位从纽约找上门来的NBA迷

二〇一二这上半年，因为林书豪的缘故，台湾炸开来也似忽然一股前所未见的NBA热，或正确地讲，林书豪暨其纽约尼克斯热。一时，篮球不再自给自足于某一部分人才沉浸其中的电视运动专业频道和报纸体育版里，它排闼占领了报纸前三个整版，以及二十四小时所有的电视新闻相关节目，我们晓得，这原是我们用来知道世界的、家国的、关乎全民的最重要大事情之所在，所以意思也就是说，林书豪和纽约尼克斯忽然成为这个岛屿“攸关生死”的大事，不管你喜不喜欢、看不看篮球，这些你好像都非知道不可，还不止“甜瓜”安东尼和“阿嬤”斯塔德迈尔这两个大明星大球员，而是包括所有板凳球员，你都得熟记其长相、身高体重、哪家大学出身、上场几分钟并做些什么、人格品性如何，以及最重要的，对我们的林书豪而言是义人、是恶人或仅仅是个废人。

这当然不会是真的，即使把范畴缩减回NBA小世界里都不是真的。真正看NBA的人都晓得，尼克斯没这么重要，尼克斯只是一支外厉内荏、雷声远大于雨点的好笑球队而已，它最重要、也最强的时候总是在球季开打之前，整整四十年此一模式不变，球队很好笑地总是付太多薪水，纽约球迷也很好笑地总是太激情太骚动、不符合实力比例原则地那样吵闹个没完，虚张声势的自自然然终点就是事实真相显露的那一刻，所以其他人总是像老经

验父母对待顽劣哭闹小孩那样冷眼疲惫看尼克斯及其球迷，时间一到，战绩挂出来如墙上钟响，好啦，该洗洗脸擦擦眼泪上床睡觉了。

“攸关生死”这词，我借用于卡夫卡，连同他的本来解释，直接出处则是米兰·昆德拉的《帷幕》这本我珍视不已的书：“弗兰茨·卡夫卡在他《日记》里谈到这点……他说，一个国族对自己的作家特别表示推崇尊敬，因为在‘敌意环伺的世界中’，他们为自己的小国族带来骄傲。文学对于小国家而言，不像是‘文学史上的事情’，倒像是‘人民的事情’；由于文学和它所属人民相互间不寻常的渗透，所以便促进‘国内文学的传播，它与政治是共生的’。接着他做出一个出人意表的结论：‘在大国族的文学里，那种只在底层玩玩，并非国族这栋巍峨建筑一定得有的东西，拿到小国族便是了不起了；大国族里那种引起人群暂时聚集的事情，拿到这里可就攸关生死了。’”

这个其准无比、仿佛今天早上才对着我们台湾讲出来的看法，惟一不准的是，我们还没这么好，我们台湾不拿文学和作家来做这种事，我们找更快更简单的东西，比方篮球或跆拳，也可以是服装设计，一时实在没有那就还是云门舞集。台湾这些年有一个黑洞般的固定栏目叫“台湾之光”，急得不得了，得找人不断装填进去，但获选资格不由我们自己认定，仿佛我们并没能力分辨光

荣与否，而是取决于某个或某些外国人的发现。

我自己一贯对热潮现象、对人群快速聚集之地兴致不大，还怀着点戒心，也许是因为完整看过太多次了（比方上一回纽约袭来的巨大热潮不就是王建民吗？荒谬地让洋基成为台湾洋基队，一如现在的台湾尼克斯队），很容易一并先看到它呼啸而过之后的更荒败景观和扔下来的满地垃圾，如《圣经》讲的七头肥牛后头必定跟着而来的七头瘦牛。在如今这么一个连擦鞋僮都进场谈NBA、而且擦鞋僮还在电视上示范林书豪怎么切、怎么向右（总是向右）跨他第一步给我们看的诡异日子里，我倒是又想起来一桩遥遥往事，一个素昧平生的人，他一样来自纽约，当然是尼克斯队球迷，来到台湾顺便找上我，和我在咖啡馆里整整谈了两小时NBA，这事都快二十年了——

时间对我很好记的原因在于，距今正好二十年的巴塞罗那奥运梦之队天降下来的成军，也就是唐诺这一可笑名字的确实诞生日子，那几年（也就那几年了）我的身份是球迷唐诺，胡言乱语写些NBA，此事不知为何因风传送如一粒花种偶尔飘去了美洲大陆，也许还因此刺激了一位在地的NBA迷。这其实是这一百年来很典型的美国人反应，他们不大相信有些事你会知道得比他们多或者深入，包括台湾的民主进程或台北市的捷运铺设，遑论篮球棒球这样普世公认他们最会打的东西，你有踏进麦迪逊广场花园过吗？你曾经坐球场第一排被查尔斯·巴克利的两百多磅飞来肥肉连椅子带冰块可乐撞翻在地吗？这位纽约朋友倒不全然是那种尼克斯迷，或者是他因为远离了尼克斯队“力场”恢复成东岸知识分子的本来人样，总而言之，此人温文、客气、极有教养还长得年轻好看，但没办法他仍是“上国”来的，自自然然就有着难以言喻的一种气人善意和悲悯，像有点担忧我们依然相信地球

形状是扁四方形的那样。

两小时里，我一直分神想着格林那本被低估的小说《文静的美国人》（我以为这是越战一场所留下惟一一本值得的小说），以及书中所说那名常春藤联盟名牌大学毕业、留平头、救世军一样到中南半岛战火中来的派尔；也因此，我只好就是那个苍老、抽鸦片烟、满口讥诮、置身各方交战势力之外哪边都不加入的英籍老记者福勒。我们的对话还真的隐隐如书中写的那样进行——“你不认为没有了纽约尼克斯，这一切都变得全没意义了吗？”“恰恰好相反，正因为有这样子的纽约尼克斯，这一切才变得毫无意义。”

至于NBA的实际部分，两小时内我大约回答了十五个“那你知道吗——”的各式考题，大体上算幸不辱命——纽约朋友果不其然知道得远比我多，但仅仅限于尼克斯以及纽约出身的球员，比方说他得一再绕回来重提六英尺一的左手控卫肯尼·安德森高中时的某一场球的数据、细节和场中花絮（还记得是谁吗？日后进NBA他打的偏偏是隔条河、专供纽约人嘲笑以便自我感觉良好的新泽西网队，搭配左手天才大前锋科尔曼，是没成功的左撇子斯托克顿/马龙二人组）；也就是说，纽约算他的，一离开纽约就该我了，三十支球队我足足赢他二十九支，并随着公里数不断扩大差距，像九〇年代当时的波特兰开拓者，多旭日东升又在多远的中西部，当时台湾NBA迷谁都能够随口说出号称“五黑宝”的先发五人名字，这是没弱点没裂缝的钢板模样先发阵容，但他只依稀记得有个叫“滑翔机”德雷克斯勒的人。

昆德拉称这个叫“大国的乡巴佬气”。

这样的交谈结果让我们两个都吓了一跳，的确有一点点如史家房龙所说“一个马槽击败一个帝国”的奇妙味道——九〇年代初时，我们的确像蹲在马槽里看NBA。当时，没有电视运动专业

频道，转播只亚卫每星期一场球，此外就是日本 NHK，再加上每天报纸体育版一小角的断续破碎外电；再稍前，你更只能依赖不知何处辗转到手的私藏录像带如同寻获武侠小说里的绝世秘笈。也就是说，NBA 不是信息，因为无法构成信息；不会过期，因为抵达你面前永远过期；不是昨天的报纸包明天的鱼，而是每一张纸（旧报纸、旧杂志、旧书）都是知识和深深的记忆。我这么说绝无一丝一毫夸张，当时我们不会放过任何一行有关 NBA 的文字从眼前无恙走过去，放过不起，放过就什么都没有了。回想那样一种 NBA 的日子，总会一并想起加西亚·马尔克斯说的："我们是由整个世界的残渣构成的，所以我们视野比他们宽广得多，我们的接受能力也宽广得多。"

我们的简陋，相对于当时已什么都有的纽约球迷，凭什么赢？我会说，凭的就是我们没自己的球队、没自己的球员。正因为没自己球队、自己球员，基本上我们看的是全部球队全部球员，其中若有所偏好有所强调，比方八〇年代湖人或九〇年代公牛，根据的也是我们对篮球技艺的了解，我们走向魔术师约翰逊或迈克尔·乔丹，不因为他是"我们的"，而是因为他最好，如此而已。一直以来台湾有着水平极高的篮球迷 NBA 迷（事实上，网球迷也非常不错），这是最有趣也最为关键的因素。

我们谁都知道，奥林匹克运动会当然源自、仿自古希腊城邦，马拉松全长四十二公里多一点点，之所以不成整数，纪念的就是那个从波希战争前线把捷报带回来的不懈希腊人实际奔跑距离，但铅球（弹丸）、铁饼和标枪掷远，也许更加醒目让我们看到彼时的战斗竞技形态及其古老武器配备——然而，古希腊人怎么看待奥林匹克这样以诸神为名的竞技呢？依柏拉图，他们把人分为三级（这里必要提醒一下，我们该去除其不好的阶级势利气息，只

保留其知识和视野的位置这点）：最下一层是场中卖东西的小贩，他们无暇他顾；其次是场中热血竞技的运动员，他们置身其中也困于其中；最上一层则是静坐的观众，这才是纵观全局、惟一有可能心思清明的位置。

是的，二层和三层不同于我们今天，倒过来了。甚至，第一层还“翻转”到最上层来，卖东西的也就是商业，如今站上真正俯瞰的、控制这一切的位置。

二合一的全新型态乡巴佬

昆德拉所说的“乡巴佬气”是什么？这个贬义的词当然不是任意选用的。他以为，我们可以把一个东西放置在两个基本背景里面来看，一个是它的国族历史，这是“小背景”；一个是这个东西超越国族的，由它自身的知识、技艺和成果所构成的历史，这是“大背景”。像林书豪，他是“我们的林书豪”，我们可以闭关在自己的国族历史里，放由情感纵横，说他是神、是 the one、是高兴他是什么就是什么；但林书豪同时是NBA的一个球员、一名控卫，当我们把他放回超越国界的篮球技艺本身世界这大背景来看，你首先非得弄清楚不可的第一个问题便是，在NBA一号控球后卫群中，林书豪大约排在哪里？第几位或说哪一层级？哪一型态？稍具NBA知识的人都心知肚明，最近这五六年极可能是一号球员的最奇妙丰饶岁月，老的健在不死，新的又多到好到让对身高最势利眼的每年选秀会非优先挑走他们不可，控球后卫连着几年古怪地垄断状元签（公牛罗斯、奇才沃尔、骑士厄文），这才是较完整的当代奇观及其事实真相，林书豪为此一奇观多添加上天外飞来的一笔，但这同时是他的处境，是他日后每一天每

一场的严酷对抗。

放进大背景里，你看，话就不能也不忍心乱说，因为受着知识和事物本身道理的不太舒服限制，即便像“神”这样一个浮夸随便的说词其实也有限定，百年 NBA，大致上就只迈克尔·乔丹一个承荷得起。“如何定义‘乡巴佬气’？那就是拒绝（或没有能力）将自己的文化放在大背景里来看待。”乡巴佬一词，依它本来意思，是指完整真相的不明不察，真正知识的不在或远离，以及人的目光如豆还胡言乱语；而在知识已充分开发、信息已如此丰沛的时代，因此还要再加上倒退、返祖、没道理地胡言乱语这层清晰意思，是人重返那样的蒙昧无知状态。

一个纽约球迷的基本 NBA 图像大概会是个什么模样？我们直说，他们很难不是“纽约尼克斯及其对手”这一怪比例的构图，取代了三十支球队各自独立、完整、都有名有姓有同样数目活人且奋战不休所组成的 NBA 本来面貌（也就是没林书豪之前我们在台湾看到的 NBA 图像）。“尼克斯及其对手”这个奇怪比例的图像，在纽约当地早已超过了个人感情用事的层次，而是已实现为一种笼罩的、自然的、地老天荒的硬邦邦现实，一种人再难以察觉有异的基本处境。每天的电视转播大致依这一比例执行，报纸杂志的放送信息和讨论也大致依此比例选择刊载，人在酒吧咖啡馆街头巷尾看到听到的更都是这样（闲谈闲扯尤其更肆无忌惮、遂也更忠实显现这一比例图像）。因此，不是讯息总量多寡的问题，而是所有的讯息都得别扭地穿过这个扭曲的基本图像才能抵达人眼人脑人心，这通常所剩不多，而且压成薄薄一层，还是某种扭曲的怪样子。

我和纽约尼克斯迷朋友的两小时交谈还发现一件啧啧怪事，那就是他对伟大的卡里姆·阿卜杜勒·贾巴尔所知意外的少——

这位七英尺二英寸半、有“上帝所造最完美篮球机器”之名的天钩巨人，一直到高中仍是纽约宝华中学的，也在当时就身高蹿出七英尺、名满天下、被视为必定更新比尔·罗素和威尔特·张伯伦中锋定义的旷世奇才，只是他当时未皈依真主阿拉，仍叫卢·艾尔辛多尔。但我想我很快猜到原因：贾巴尔从此再也没为纽约打过任何一场球，修理纽约球队倒是数十年如一日而且做得好极了。他大学为洛杉矶 UCLA 连取三届 NCAA 冠军，纽约没太像样的大学球队这便也罢了；但进了 NBA，他先是只手把烂队密尔沃基雄鹿撑起来成为东方强权，而那正是尼克斯史上最强、本来也许可成为一个王朝的惟一时候（威利斯·里德、沃尔特·弗雷泽、比尔·布拉德利、戴夫·德布歇尔以及稍后投靠的“珍珠”门罗，两次总冠军皆发生在一九七〇前后那几年），因此贾巴尔只能是让尼克斯少拿好几次冠军的恶魔；日后贾巴尔哪里不好去偏偏转进了 L. A. 湖人，也就是让纽约人最不舒服的那个暴发户金粉大城，这不可忍了吧！对这位年轻纽约朋友而言，卢·艾尔辛多尔太遥远了，一切发生在他出生之前宝化为石；而贾巴尔又太可恨了掩耳不愿闻，这是尼克斯迷最尴尬最不好声张的记忆。

小背景依循的是国族历史而非真正的篮球技艺篮球成就，他们靠历史记忆过活，却同时是记忆的重度偏食者，依每天三餐的时间频率挑拣记忆、修改记忆并加热烹调记忆。问题是，记忆是人惟一能够确实清晰掌握的东西，它该说是知识的基础或说就是知识的存有方式？总而言之，丧失记忆也就是抛弃知识，任意涂写扭曲记忆甚至更糟糕，所以，篮球的国族主义者，就跟所有的国族主义者一样，他们最清楚的形象还不是无知无识，而是反智，人在知识的对立面、在事情真相的破坏面。

对篮球较深度关怀、会再找各种球评看的 NBA 迷都晓得，

任何在地的报道和谈球文章永远是最偏颇最难看的，不是真的无知无识，这些领高薪天天看球的专业之人怎么会不懂篮球、不知道事实真相和来龙去脉呢？他们毋宁更狡狯地察觉，这样附和着一般球迷更安全也更有利，你不仅该像他们那样谈球，而且得抢先一步更大声更夸张地讲出“他们心里的话”，因此，其结果绕一圈还是无知无识。

米兰·昆德拉定义完“乡巴佬气”，接着又进一步把它切分为两种：有大国族的乡巴佬气和小国族的乡巴佬气。

“大国族常常会排斥歌德的‘世界文学’观念，因为他们自己的国别文学在他们看起来已足够丰富，所以对于其他地方的文学作品提不起兴趣。卡兹米耶日·布兰迪斯曾在他的《记事，巴黎一九八五～一九八七年》里说过：‘法国大学生和波兰大学生相比，他们对世界文化的认识比后者更显不足，不过他们有条件这样，因为他们的文化或多或少包含全世界演进过程的所有层面，所有可能性和所有的阶段。’

“小国族对于‘大背景’视而不见的理由正好相反：他们对世界文化相当尊崇，可是这个文化在他们看来是个陌生的东西，像头上的天一样遥远，一样不可接近，是个与国族文学没有太大关联的理想现实。小国族常会训诲他的作家，说他们只隶属于自己的国族。如果他们将视野拓展到国界之外，和越国界艺术领域的同行连上声气，那么大家就认为他们装模作样，瞧不起自己的同胞了。又因为小国族经常遭遇攸关存亡的险境，所以这些国族很容易便能推销自己的态度，好像在伦理道义上绝对站得住脚。”

有关小国族，昆德拉还有这一段话：“国家的大小之分其实和居民的数量多寡没有太大关联；重要的是某种更深层的东西：它们的生存在自己的眼中始终不是一项不言而喻的事实，它们的生

存比较像是一个疑问，一场赌注，一个险局。面对历史它们只能采取守势，因为那是一股它们抗拒不了的力量，从不将它们考虑进去的力量，甚至连有没有注意到它们的存在都还是问题。”

这分别说得好极了准确极了，马上能在我们脑中唤起一系列的国族名字和事件，但纽约尼克斯却呈现着另一个全新形貌的乡巴佬气，或者说，纽约尼克斯提供了我们“进化过”乡巴佬气的一个清晰又具体例证，这种新的乡巴佬气是——它同时拥有大国和小国的乡巴佬气，端看它面对的是谁，端看哪一种比较舒适（是的，是舒适，已不仅仅是有利而已）。也因此，这是一种更糟的乡巴佬气，它不是那种疏忽的无知（大国族）或多少情非得已的无知（小国族），这是一种挑拣着扮演的、狡狯的无知。

也许这种全新乡巴佬气在亚洲比在欧陆更明显些。比方一直默默遵循脱亚入欧路线至今已百年的日本，便始终又是大国和小国；中国大陆，尤其是所谓大国崛起之后的当前中国大陆，其最危险（也最容易发生）的一组思维便是既保持着大国族的懒怠傲慢，又攫取小国族时时身处险境、强敌环伺压迫、做什么都自动合理的完全道德自由；美国这个超级强权也许不能太扯，但我们也很容易注意到，只要经济景气一弱、贸易局部性地失利，美国国会里、传媒上，马上就充斥着这种尼克斯迷也似的疯狂声音，要报复要开战要反击，也就是克鲁格曼一再讲的，这不是经济评论和经济学者，而是传媒现象和以华府为基地的一堆追名逐利之徒。多年以来，我们在台湾时时看着生气，但回头来说，台湾自己又何尝不然？——我们什么时候是大国族乡巴佬呢？我想起一位马华朋友告诉我的，他念大学时，系上一位女同学好奇难忍又怕伤他自尊地怯怯问他：“小马，你们在马来西亚是不是住树上？”事实上，吉隆坡著名的双子星大楼已竖立起来，当时还是世界最

高，肖恩·康纳利拍的那部不好看贼片便取景于这幢摩天大楼。我总是嘲笑他才华不足，他起码该这样回答："是啊，但树长太高了，所以我们装有高速电梯。"

多年看下来，我们或可得到比昆德拉进一步的结论，那就是乡巴佬气总既是大国族的又是小国族的，正如你在办公室熟悉无比的，那种对下层欺压、作威作福的家伙同时也一定是阿谀谄媚老板的人，这其实是同一件事、是同一种人的两个面向——只因为国族是小是大，这是表面的，也是相对的变动的，依各种标准各种不同路径，你总是找得出比你大的、可恶的国族，也一定有比你小的、不值一顾的国族。但只看国族历史的国族主义者就只此一种，这是人类历史最单调乏味的东西，因此其思维和行动也是最好预测的。

那些球迷都哪里去了？

NBA 的球员是哪些人？是一群年纪在二十岁到至多四十岁之间、除了很会打篮球之外其他方面毫不特殊的人，你很难希冀他们在篮球之外又是哲人又是道德楷模（这样子看球你是自找麻烦）。因此，像蒂姆·邓肯这样的人是异类是奇葩，如果他要离开圣安东尼奥马刺谁都抢着要，但台湾称他"石佛"的邓肯毋宁更像你在日本随便乡间小路上都看到的地藏王菩萨雕像那样，连容貌气息都像，安详地、风雨依然地在圣安东尼奥这个超小号城市护佑生民，打他优雅不波的篮球，十多年连一丝离队的风声（至少炒炒新闻，或利于换约谈判，经纪人必定会如此怂恿他）都不放出来。邓肯极可能（也是我的看法）就是 NBA 全部历史里最伟大的大前锋，却从没有相称于此的传播声名和广告代言，你需要以

篮球知识把他置放回“大背景”里，才真正看清他的价值，知道他有多好。蒂姆·邓肯，也许可以再加上他昔日老大哥大卫·罗宾逊，是NBA另一个远远被低估的最美丽神话。

我们说，不管纽约球迷如何认定尼克斯是支多可怜巴巴的球队，如何要自己坚信这支球队的现实命运永远是“一个疑问，一场赌注，一个险局”，事实真相是，这永远是占尽一切便宜的大球队，只因为它隶属纽约这座世纪大城，在地球的某个正中心。也许除了蒂姆·邓肯，纽约尼克斯没有它真正挖不了抢不到的球员，只有他们自己认识不明、脑袋不清以及谈判错误从指缝中沙子也似一再流失掉的球员（你怎么会让伊塞亚·托马斯这样褊狭阴暗恶名昭彰的人出任球队总经理负责操盘？）；纽约尼克斯也不会有那种新人合约未满就天天吵着离队飞向高枝的球员（那是魔术、骑士以及一堆更小的球队），只有一个一个他们毁坏、抛弃、当垃圾一样处理掉的球员（还记不记得？王建民离开纽约洋基前夕，纽约在地传媒就以“垃圾”名之）。这几十年来，纽约尼克斯倒是有一样古怪的本事绝对是全NBA第一，那就是同一名球员在原球队和在尼克斯表现的落差程度，很多好球员一穿上尼克斯球衣就变得平凡，甚至变得像不大会打球，麦迪逊广场花园仿佛是某种坟场。这种事发生个一次两次，你可以怪球员自己浪得虚名或不争气（今日的斯塔德迈尔或昔日从“最难防守的长人”变成尼克斯大软壳蟹的查尔斯·史密斯）；但如果呈现的是通则般的几乎每个球季都发生，事有蹊跷，那必定是这支球队、这座城、这样的球迷和球评及其看球谈球文化有了奇妙的什么，诸如某种吸收能力装置或毁灭装置。

至少有一点是再明确不过了，那就是急躁，球迷无比的急躁，以及跟着如此不恰当急躁而来的残酷野蛮，我以为这仍是巧妙结

合了大国族和小国族乡巴佬气的特殊产物——连输四十年，让尼克斯得以把小国族悲情操作到时时临界沸腾的地步，只有今年了，只有眼前这几场球，打不好就嘘你羞辱你，就不是玩意儿，就拆掉重来，其代价是时间的失落，时间的几乎完全不存在、不我予。这里所谓的时间可贵纵深，并非指的那种十年生聚十年教训以至于一不小心就安然酣睡过去的太长时间，而是往往只是两三年的必要从容和耐心，建立在人正确的知识、理解和判断之上，有些果子就是不能现在就摘，有些文章和小说得稍稍放置再写，有些球员你得等他一下并协助他一下，好让他打出或找回型态（想想公牛王朝的左右护法皮蓬和格兰特，公牛队和芝加哥球迷是怎么让他们从选秀菜鸟一年一年长过来的）。但我们得说，尼克斯及其球迷之所以敢于如此放纵，仍是因为他们是大国族的，他们有恃无恐，他们知道广场花园外头排着队的并不只是进场叫嚣的球迷而已，还有另外一排，那就是愿意到、等着到纽约大城打球的球员，供应源源不绝。这些人甚至愿意低于身价和市场行情来纽约留在纽约（“我们的林书豪”便擦枪走火地只能黯然去休斯敦火箭，他自己应该有点懊恼，纽约人也马上以此为罪名，意思是你该识相点少拿钱为我们打球），就像这一百年来，许多世界各地的人愿意放下自己远较舒适安稳的本来生活，到纽约打工端盘子乃至于没身份被警察追着跑一样，只为赌某一个生命的华美大梦。

说真的，就算尼克斯如此不智地、损人不利己地、自毁地急躁，但要让这样一支什么条件都丰美无匹的球队整整四十年拿不了一次总冠军，仍是惊人成就，也将是NBA过去现在未来历史最神秘费解的一个谜。同样在纽约，MLB的洋基就没这样，洋基是一支拿总冠军拿到令人生厌的球队，固然，这里有着棒球和篮球的根本差异存在（比方单一球员相对重要性决定性的不同、比

方球员横向交易流动的难易条件不同云云），但一定不止这样。

如此年复一年，够让一个十几岁才抬眼看世界的年轻人，转变成一个深知各种视角各种理解途径、万事万物并非只一层脆弱不堪表相、“再没有任何一个人一个国家一个神话可将我欺骗”的世故苍老之人。尼克斯迷怎么理解、消化他们这漫长并持续受挫的四十年呢？——仿佛是这样，他们没因此走向复杂和丰饶，反倒是耍赖小孩也似的走向原始和野蛮，服膺那种不必用脑子的强者哲学，强者就是美，就是真理，强者不受任何限制、不在乎如何完成全然自由，麦迪逊广场花园不像是古希腊的奥林匹克运动场，而是打死一个少一个的古罗马竞技场；根柢处，我们甚至可察觉出尼克斯迷是“看不起”自己球员的，好像你知我知你们这些家伙是为什么来纽约的，这是标准的大国族乡巴佬气。NBA三十支球队，便只有尼克斯球员的身份最像是“佣兵”，这座城、这些球迷并不真的接纳他们信赖他们，我们说，最后一个纽约尼克斯球员极可能是早已退休的中锋帕特里克·尤因，尼克斯迷对待他稍稍复杂些但到此为止。

我们说不上来一个萨克拉门托国王球迷或一个亚特兰大老鹰球迷该是什么样子，但我们很容易描绘出一个尼克斯球迷，好像尼克斯迷只有一种，甚至说就是一个人——我想起斯威夫特刻薄的说法，嘲笑当时大英帝国的法官和主教：如果将白鬈和假发套以某种方式放在一起，就会变成法官；同样的，如果将黑头发与棉布正确地结合在一起，就会变成主教。如果你看武侠小说，你可以把麦迪逊广场花园想成是那种养蛊人的特殊封闭器皿，把五种毒虫放进去七七四十九天，不是，是把各种NBA迷扔进去，由他们互吵互闹互噬互咬，八五四十年后再打开大门来，最终留下来最凶最毒的那一个，就是尼克斯球迷。

开玩笑归开玩笑，我自己其实并不相信球迷只有一种，也还不相信球迷会被消灭到只剩一种，至少如纽约的布洛克讲的“不是现在”；从另一面来说，纽约其实是全美国最复杂的一座城市，比美国任何一个城市都做到昆德拉所要求的“以最小的空间容纳最大的歧异”。纽约甚至远比整个美国还复杂，以至于它有一大部分好像逸出美国之外，既不隶属于美国也无法用美国来说明（我自己一直以这一模式来期待上海和中国的关系，上海也有一部分这样的历史和现实条件）。想法的不一致、情感的不一致、人对周遭事物反应的不一致，在这里早已不只是人心如面的自自然然不同而已，它还是一种根深柢固的习惯，一种已不必再时时刻意自我提醒的确实提醒，一种已宛如本能的信念。或者像早半个世纪更多以前，拜访纽约的卡尔维诺所发现的，纽约在当时已是个有着各种“洞窟”的奇妙大城，和那种全透明的、人做什么都有别人观看监视的小镇小城不同，这一个个洞窟卡尔维诺说它们宛若爱丽斯的树洞或镜子，你掉进去或穿越过它，会进去到一个完全不一样的世界。卡尔维诺说这是纽约给全人类的一个启示，也是希望；而我们一直知道的，人相信不一致，没要所有人都跟你一样，才缓缓有了同情、宽容和理解，也才让巨细靡遗以及更深入一层的知识获取成为可能——

所以，一样住这城市、一样非多看尼克斯不可的这另外一些篮球迷哪里去了？躲哪处洞窟里？那些个洞窟仍无恙仍完好吗？

每个NBA迷都该拥有这一张照片

“而我们呢？如果我们脑中对于卢贡内斯的某些形象，没有一种挡不住的、美妙的回忆，我们的眼睛也就不会停留在院子上空

或窗前的明月；也就不会激情满怀地看着日落而不重复‘永恒的太阳像猛虎般死去’这样的诗句。我知道我们在捍卫一种美以及它的创造者，尽管带着不公平，带着一种轻蔑和嘲笑。我们做得对：我们有义务成为另一些人。”

我们做得对，我们有义务成为另一些人。

当然，也必定有人会指出来，NBA 的基本图像本来就“不该”是过往（没林书豪前）我们在台湾看到的那样。NBA 的设计本来就是，每支球队都隶属于一座城市，它本来就希望每一个城市球迷看的都是“我们的球队及其对手”此一比例构图——是的，说得一点没错，但问题正在于，这是谁的设计？这样的设计要干什么？这是谁的希望？他希望借此发生什么？这个人是谁或哪些人？

就像我们之前举过的例子，推理小说里的谋杀故事，看似错综复杂，但核心处往往无比的简单；看似激情迸射狂乱失控，但这一切后头总隐身着一个冷静无比步步为营的人。尽管我们也许并不想让自己显得这么虚无这般无趣，但还是得问，这究竟对谁最有利？谁借此攫取最大利益？顺着利益大河回溯，我们最后找到的那个人很可能就是杀人凶手。

在 NBA，这个让别人激情的冷静凶手，现阶段名字就叫大卫·斯特恩，NBA 的联盟主席兼教父——他干这职位很多年了，大概是 NBA 历史上最成功的一人，让 NBA 完全追上号称美国国球的 MLB 职棒，还持续地、坚决地把 NBA 推往全世界，消灭这地球上每一个篮球沙漠每一处篮球死角——多年前我自己就在文章里提过他，说这是一个完全没国界羁绊、没丝毫国族情感负担的人，我还说他办公室里应该有一张长得完全不一样的世界地图，这纸大地图依篮球知识和篮球商业重新构图，因此东欧那些在现实经济、政治上朝不保夕的小国家如立陶宛、塞尔维亚和克罗地

亚（当时还是南斯拉夫）等都是强权和重要盟友，希腊看起来比法国和德国都大，非洲某些高个子部族的国家如刚果、尼日利亚也远比英国重要。大卫·斯特恩上任后，先降尊纡优（依当时篮球实力的巨大差距）把每年总冠军队送去欧洲和欧陆俱乐部冠军队对抗，再来是NBA先热身赛后正式开幕战地一一移往世界各国（不惜破坏主场制）。是的，一九九二年梦之队成军当然也是他干的，多年下来，美国本土一直有一种恐惧的声音传出，怕球员受伤（各队老板），更怕输球国族颜面尽失（一般人），要求改变奥运男篮队的组成方式，但大卫·斯特恩风雨不动，美国队输球有什么关系呢？也输过了不是？美国因此亡国了或至少衰败如西罗马帝国了吗？（也由此可见国族主义者的无聊和懦怯，就像博尔赫斯讲他们阿根廷的："爱国主义，阿根廷的假爱国主义是吓不起的可怜东西，经不起一首偶然写成的讽刺诗、蒙特维多的一记射门或邓普西的一记左钩拳。一个微笑、一次无心的遗忘都会使我们痛心不已。"）对那些爱国心充满的傻乎乎美国"人民"而言，这是一支为美国夺取奥运最重要一枚金牌的劲旅雄师（但也就一枚，换句话说，派一个吸大麻的菲尔普斯去游泳池就完成十八支梦之队、得四乘十八等于七十二年梦之队都做不到的事），但对大卫·斯特恩而言，这就是他十二名顶尖的篮球推销员，派出去那一刻就赢了，稳赢不输。

也因此，二〇一二这上半年台湾有人杞忧林书豪会不会被欺负、被不公平对待，对于有NBA起码知识、稍知内情稍肯自己动脑的人会感觉有点好笑——老实说，以大卫·斯特恩为核心，包括环绕他的NBA高层当局、大众传媒以及各式商人团体云云，这群冷静的人，都极乐意保卫、扩大林书豪神话，放心吧，他们其实比我们还怕林书豪有个三长两短或终究只流星般划过天际；我们的伤

害是受挫、悲痛以及失眠好几天，他们的损失则是一大笔钱以及受挫、悲痛以及同样失眠好几天。我们只简单看，一、二〇一二这个原来剧本没写的林书豪热核分裂也似撞击出一连串的多庞大商机利益（连远在台湾都有人分到不是吗？），还让球迷完全忘记了这原是罢工缩水理应愤怒抵制的一个不堪球季；二、林书豪常春藤名校出身，又是虔敬无比的基督徒好人，这多符合斯特恩多年来 upgrade NBA 球员形象（要求服装、言行举止，压制黑人嘻哈风云云）的路线，可拉进来多少还是怕黑怕脏怕危险的中上阶层当球迷；三、也是最迫切最现实的，从姚明膝盖坏掉之后，NBA就急需另一张华人的脸，好保住并持续打开中国大市场，一个华人球星换十三亿个客户，这算术上已不叫一本万利了不是吗?

昔时姚明，能上场时的确打得比大多数人（尤其铁口直断的查尔斯·巴克利）预期得要好，但要说不公平也还真不公平——NBA 每年明星赛五人系由球迷民主网路投票决定的，剩七名替补才真的由教练根据真正实力圈选，这是个很狡狯很滑头的两面俱到设计。也因此，但凡姚明一天还是火箭一员，管他受伤穿西装（好大一袭西装）或只能跛着脚上场几分钟，托大陆排山倒海网迷之赐，他就是 NBA 西区一动也不动的先发中锋，或简称篮球的不动明王，这对彼时人在湖人的侠客奥尼尔公平吗？或符合我们的基本篮球认识吗？篮球让位于、被篡夺于国族主义这是什么？大卫·斯特恩无法明着告诉你，这正是我们要的，明星先发五人是割让区商业区，谁说先发五人一定得真的是当前最会打球的五个？谁说明星赛周末不可以只是一场大家开心就好的大秀？我们只担忧下一个姚明人在哪里——

每当看到篮球迷又身陷一种已超过的、会有伤害危险的（对自己和他者）狂喜狂热时，我心想，其实每个 NBA 迷也许都该

有一张够大的大卫·斯特恩照片，贴电视机后头墙上，你每隔一段时间会瞥见他那张就是感觉很狡猾的脸，就能瞬间降温，知道今夕何夕，知道自己身在何处，知道自己该做什么，或至少不至于由人家操控着、预期之中地要你干什么就干什么，这样多少有点丢脸不是？我们还是比较喜欢有自由意志，喜欢自己的是悲是喜，是我自自然然的感受和流露。

当然，有狂热危险的不会只在NBA，所以这可以是一个通则性的做法，每个人都不难自己找出一张合他用的照片。

如今的小背景恐怖主义

我们有义务成为另一些人，但这只能、而且愈来愈只能是人自己内心的不懈声音，因为一般而言，外头现实世界持续响着的会是另一种完全反向的声音，要我们一起只看只谈林书豪，要我们勇敢地、义无反顾地加入到人多的、热闹的、有利的那一边，要我们别伪善了跟大家一样玩脸书成为相挺的好友，要我们二话不说一律按赞，要我们“有勇气成为我们时代的人”——道理上、逻辑上这当然有点奇怪，比方说，在地的、国族的情感，如果如他们所言，是这么自然、强大、沛然莫之能御且人皆有之如生命本能的东西，为什么还需要额外鼓动、担心有人不从还担忧它会挫败消亡？又，加入人多势众的、热闹好玩的一边，同时又是声名实利汇集之地，为什么需要人鼓足一身勇气才敢去做而且还是某种道德行为呢？何以还得如此疾言厉色、口出恶言呢？博尔赫斯也有着相同的疑问：“好像做同代人只是一种困难的自觉行为，而不是致命的特点。”所以说，事情一定不止我们表面看到的这样，在这些所谓“自然”的情感趋向上头，一定还藏着某个东

西，某个才是他们真的想要、且必须竭力护卫的东西，如同炽烈混乱的恩怨情仇后头站着一个真正冷静拨弄这一切的凶手，一个大卫·斯特恩。这也正是为什么我自己如此喜欢“誓死保卫战无不胜的恩克鲁玛主义”这句非洲加纳标语，这句话因为太夸张了遂让某个真相从话语裂缝之中流泄出来，它其实一直是一种惯见的操作模式而不是一次失言。

我们一样问下去，谁会不希望有人不一致？或说，所有人行动一致时对谁最有利？经验告诉我们，已经或试图掌握统治大权的人最有利；另外就是商人，他们当然希望人手一支 iPhone5 或所有人都玩脸书，耶稣所说不放弃任何一只走失的羊，这始终是商人的一个理想；还有，最有趣的是也包括一些已加入者已一致行动者，尤其是那些多少心有不安、有些许道德负疚、知道自己其实有懦怯屈从或侥幸取利成分的人。这里头其实隐藏着某种很微妙的、幽黯难言的心思，他看着那些不肯加入的人，总像是看到昔时的自己、犹能有所坚持的那个自己，于是，“另一些人”的存在遂成为某种惘惘的威胁，像是嘲讽，也像是不愿重提的回忆，还像自己某些秘密握在人家手中非常狼狈非常难受，像是某根眼中钉。一般而言，那些第一时间就赶去彻夜排队、只耽溺于一己的单纯狂热者，倒不会太在意这“另一些人”的存在（除非他遭到谴责，或网路上又起了口水），较容易主动出击并口出恶言的，其实是这些惴惴难安的人。

“我们宁可跟萨特一起错，也不要跟阿隆一起对。”——最深处，我认为还藏有一种羞愧，尽管如闽南语俗谚讲的，羞愧最容易突然转为强烈但外强中干的愤怒，羞愧和发脾气只相隔一线；最深处，他们也同意博尔赫斯，他们知道我们做得对。

集体的声音很大，但倒也不至于掩盖掉人跟自己讲话的声音，

这是马赫告诉我们的。这位奥地利籍的第一流科学家（也是好的哲学家）讲，人听自己的声音并不同于听见别人的声音，因为共鸣的缘故，这于是是两种有所区隔、并非完全同质从而也不容易相互交换抵消的声音。

成为另一些人，从来不是一件很容易的事，这一类的历史血腥故事多到、不堪到不值重提的地步。“非我族类，其心必异。”但最近我看到最有趣的是，小说家林俊颖把这一因果顺序倒过来如同翻转一枚沙漏钟，用这样来说自己——因为心思不同、胸怀不同、记忆也不同，所以很抱歉，我只好不是、无法、也不被允许成为你们族群的一员。这句原来杀气腾腾的、迫害因之有理的铿锵判决之语，因此成为一个平静的、宽广的、心甘情愿且逻辑分明的叙述，成为“另一些人”理所当然的现实基本处境。我看二〇一二上半年台湾这场林书豪热也看到类似的东西，我所知道那几个看全部NBA三十支球队、懂篮球的人，并未难看地挤到这波热浪最前头，并没跟着萨特和大家一起错。也许因为工作身份（体育记者、球评云云）或某些难以拒绝的理由（就连我这样的闲杂人等都接到邀请），他们不得不跟着上电视讲些话、在所属报纸杂志写篇文章，但我注意到他们总是稍退半步（也就是一脚还留在自己洞窟中），语多保留且合理地流露出忧心，是的，你知道整个NBA长什么样子其他队其他球员长什么样子，知识层次不同，记忆不同，对林书豪的当下判断和未来预期自然会不同。当然，也可能是NBA的缘故，谈NBA不同于谈反核谈反媒体垄断可以那样乱扯（世界末日不会马上到来，不担心被揭穿），NBA有严格的、不容分说抵赖的胜负结果，下一场球也许就是明天，下一个球季还不必明年，而是今年年底就开打，人需要有较特别较厚实的颜面肌肉构造才能无视这一马上揭晓的检验判决，

你不得不仰赖真正的知识以降低失言的风险，不能那样糊弄，也不可以那么任性，就像我那几位忽然决定大动作反核反媒体垄断、也忽然变成无知无识的作家老朋友一样（认识多年从不晓得他们关心过这类事，之前二三十年他们文章里也从未有过相关的、有迹可循的书写云云，我第一个警觉是他们要出新书了，但新书里果然还是没有相关的书写）。

以各种直接间接方式来降低“另一些人”的存在数量，拔去眼中钉，这是每个时代每个社会必定会发生的、总有人会去做的糟糕之事，但我们来看昆德拉如今怎么谈论这所谓的“小背景恐怖主义”，我觉得非常非常有意思——

一开始仍很血腥，昆德拉好像要重述我们都听过读过无数的国族主义暴行，但结果并不是，他要说的是故国作曲家斯美塔那这个人，说的比较像是人的愚昧而非残暴：“后面这几个字（即‘攸关生死’）让我想起斯美塔那于一八六四年写过的合唱诗句：‘欢乐起来，欢乐起来吧，贪婪的乌鸦，我们为你准备美食佳肴，你将饱尝叛国者的尸肉……’这种嗜血的愚蠢言语怎么可能由一位大音乐家想出来？年少懵懂是吗？这个不是借口，那时他已经四十岁了。值得注意的是，在那时代，‘背叛祖国的人’究竟是何含意？是不是据地为雄的游击队出去屠杀自己同胞？不是：一个被贴上‘叛国’标签的捷克人只是那种迁离布拉格、搬到维也纳去住、希望在那里平静过着德式生活的人罢了。这像卡夫卡所说的，那种大国族里只配‘引起人群暂时聚集的事情，拿到这里可就攸关生死了’。”

（叛国也是：不替席地哭泣的跆拳道选手杨淑君四下乱骂人、不说林书豪多好多厉害……）

博尔赫斯也这么说，他（想着自己国族历史）说得还真直接

气愤："我曾经谈论残暴……残暴还不是当时那黑暗时代的最大罪恶。最大的罪恶是愚昧，是领导者有意张扬的野蛮行为、培养仇恨的教育学、利用非理性口号（活的和死的）去施行的传统。"

马上，昆德拉几乎收敛起全数火气，只在他详尽的说明中留一点平静的嘲讽，仍然说的是愚昧、是无知无识，或人基本知识的由此复归殒没，不止斯美塔那一人而已："国族对自己艺术家所表现的占有欲可以称之为'小背景的恐怖主义'。它将一件作品的意义窄化到它在自己国家里能扮演什么角色的定位。我翻开樊尚·丹第于巴黎音乐院开设'作曲学'的旧讲义，在那时代几乎整个世代的法国音乐家都是出自那个学校。讲义里面有几段说到斯美塔那和德沃夏克，尤其是斯美塔那的两首弦乐四重奏。拜读之余究竟能学到什么？只有同一个断言，以不同的措辞说了又说：这种音乐'富有人民的气质'，灵感'来自民俗歌谣及舞蹈'。没有别的东西了吗？没有。这话平庸之外还与事实不符。说它平庸，那是因为民俗歌谣的痕迹在所有音乐家的作品里都找得到：海顿、肖邦、李斯特、勃拉姆斯等等的作品全有；说它与事实不符，那是因为斯美塔那的那两首弦乐四重奏其实是个人内心世界的向外呈现，是他发生一件不幸事件之后的表白：那时斯美塔那刚刚丧失听觉，他的四重奏（了不起的作品！），套用他自己所陈述的，是'在失聪者脑海里翻旋的乐章'。樊尚·丹第怎么错得如此离谱？很可能是他自己根本不认识斯美塔那的音乐，将他放在讲义中只是道听途说罢了。他的判断也反映了当时捷克社会对这两位作曲家的评价；为了以政治的手段利用他们的姓名（为了在'敌意环伺的世界中'表现国族的骄傲），人们便在他的音乐中翻找民俗音乐的片段，然后将这些片段缝制成一面巨大国旗，并在他们的作品上高高升起。世人只能礼貌地（或者带着玩笑的心情）接

受别人所提供的诠释。”

是的，事情变得滑溜了，渗入了虚假和做戏的成分。昆德拉仍旧保留着恐怖主义这词，也许仍是昆德拉式的戏谑，但我以为更可能是他意识到了此事的今昔变化，某种从单纯的恐怖缓缓演化成万圣节狂欢游行队伍的变化——受威胁的不再是人身人命（斯美塔那的歌词仅仅是虚张声势的歌词），而是知识，已有、已建立知识的复归消亡，乃至于认识基础的整个涂改和根本错置，从而更加远离所有可能的事实真相，“而我也不止一次说过，这是它知识界无法挽回的挫败”，真正不堪的问题在这里；过去，恐怖的是人太认真的脸，人被某个神圣空洞东西抓住如恶灵附体那张疯狂变形的脸，但现在，更多时候是人各怀目的而来地扮演着、诱发着、利用着、驱赶着这样好用舒适的疯狂，有人享用着自己的疯狂，也有人享用着他人的疯狂，太认真的假面后头是人极度的不当真、无所谓、漠不关心和志在别的好东西。

如果你是那种一路跟着昆德拉书读的人，必定能察觉出昆德拉小说和论述语调的此一相应调整——过去，他较多以灵动机智的嘲讽，尖刃一样刺向某个神圣巨大而僵硬的东西；但愈接近现在，他愈倾向于认真地辩护讲理说明，在这个嘲讽已被篡夺已贬值、人们逐步把全部东西都化为游戏的世界。

我们再多看一段昆德拉如此认真说的话，讲的是他最了解、最有把握的小说本身。他指证历历告诉我们，让小说回归小说它自己、放到合适它的大背景里，不用国族主义的边界阻挡下它，会是这么一趟丰饶如风吹花开的路。括号里的国名是我加上去的——“就拿小说史的框架来看：斯特恩（英国）是为了修正拉伯雷（法国）而写作的，而他又启发了法国的狄德罗。菲尔丁（英国）不时倚重塞万提斯（西班牙）的写作风格，而司汤

达（法国）又经常拿自己的作品和菲尔丁的做比较。福楼拜（法国）开创的传统则在乔伊斯（爱尔兰）的作品中被延续下去，至于赫尔曼·布洛赫（奥地利）又从自己对乔伊斯的思考里发展出自己的小说理论；加西亚·马尔克斯（哥伦比亚）也是在读过卡夫卡（捷克）的作品后才得以跳脱传统束缚，尝试‘另类的写作方式’……拉伯雷的价值一直都被他的同胞低估，他的最大知音竟是一位名叫巴赫金的俄罗斯人；了解陀思妥耶夫斯基（俄罗斯）最深的正好反过来是一位法国人：纪德；最懂易卜生（挪威）的人莫过于爱尔兰籍的萧伯纳；最透彻理解乔伊斯的则是奥地利人赫尔曼·布洛赫；最先发现同一代北美作家重要普世价值（像海明威、福克纳、多斯·帕索斯）的则是几位法国作家。一九四六年，看到国人对他的作品无动于衷的现象时，福克纳抱怨道：‘在法国，我可是某个文学运动之父！’上述几个例子并非规则外的奇怪特例；相反的，那才是规则：在地理区域上拉出距离以后，能让观察者跳脱局限的小背景，使他得以掌握‘世界文学’的‘大背景’，也惟有放在后者的背景来考虑，小说的美学价值方能凸显出来。也就是说：洞悉人生先前未曾被认知的层面以及小说所创新的形式。”

还有，“这样看来，我是不是要说：要判定一本小说价值的高低根本不用认识写作小说所用的初始语言？当然，这正是我的意思！纪德不懂俄文，萧伯纳不懂挪威文，萨特读多斯·帕索斯时也不是直接念原文。要是维托尔德·贡布罗维奇以及丹尼洛·契斯的作品只能靠懂得波兰文和塞尔维亚—克罗地亚语的人才判定其价值，那么他们那种前卫的新美学就永远不会被世人发现了。”

所以说，我当然可以比那位纽约球迷知道更多更深更准的NBA，原来这才是规则。

NBA和尼克斯的启示

“当他闻到花香时，就会有赴死的感觉，并将此直率地告诉他温柔的爱情对象，而且还把它作为一桩事件那样地期待着……”这段话（如此可笑但仍令人不禁有一点点缅怀）来自萨米恩托的《外省回忆》一书，记忆的是昔日的某个年轻人，或就是那一整世代（那种风起云涌的、所谓“狼的年代与剑的年代”）、人也相应年轻的典型阿根廷人。

似乎是这样，激情是非常非常迷人的东西，它单纯、强大而且是那种毫不迟疑毫不保留的力量，以及人置身其中那种自由到可以让人恢复青春、可以让死亡都变得美好可欲（自己以及他者的死亡）的几近无限自由，那种自由到什么目标都变得可信、可能完成的几近无限自由。但也许正因为它“青春之泉”也似的如此迷人，人总是忍不住地想再召唤它、重返它，乃至于更狡狯地，装扮成它并各种方式地利用它贩卖它。想想看，发现有一处可让人恢复青春的源源不绝矿泉水可贩卖，这利益多大。而激情又是最容易假扮的（比扮演忧伤、平静和专注云云都容易），也很容易上当，正因为它如此遍在、天真单纯的缘故。

这里，我们谈的不是NBA篮球，而是NBA这一整个东西，我以为NBA是一个模式，一个极现代、已接近透彻理解、完美执行的模式——NBA是极熟悉激情的，熟悉到不只知道如何随时叫出它来，更知道非得精确地控制好它不可，这样庞大坚实、巨厦般的NBA其实是巧妙建筑在底层活动不息、理论上绝不安全的集体激情之上。博尔赫斯讲：“野蛮的行为，过去是本能的、非蓄谋的，而如今则是有意识的、实施性的，而且使用比起基罗加

骑队的投枪或者暴君政权那刃口破损的尖刀更为强制的手段。”博尔赫斯认为这是当前世界的现实，的确是这样没错，只是NBA做得更干净也更坚决：它通过一个简单的设计就源源得到了必要而且足够数量不虞枯竭的激情，此一简单设计就是我们说过的，每一支球队皆隶属于一个城市，每一个城市的球迷看着的都是“我们的球队及其对手”此一小背景比例图像，至于我们的球队这些球员来自何方无关宏旨、不被声张、也巧妙地被所有人遗忘；接下来，便是如何把这些激情不断扩张但确确实实地压缩在最底层，禁锢于一个封闭空间中、球场里不允许泛滥出来。所有看球的人都知道，比起MLB棒球、比起英超或西甲意甲足球，这二十几年来的NBA当局（或就说大卫·斯特恩）是执行此事最严格、最不留侥幸的，几乎是铁腕（大卫·斯特恩是最沙皇型的人物），因此，即便篮球比起棒球足球更关在封闭球场内且有更暴烈频繁的肢体接触，NBA却是最少发生暴力事件的，最严重的所谓奥本山恶斗，其实也不过就是那个如今仿选美佳丽改名叫“世界和平”的罗恩·阿泰斯特冲上观众席徒手揍了球迷两拳而已。

如此激情但又如此安全，水只载舟不覆舟，安全到确确实实是普级的、到那些什么东西都怕的中产阶级父母亲都放心他们家小孩迷NBA甚至当真不当真地以NBA为梦想。当这样强大的激情能降服下来，古老点如阿拉丁神灯里的巨人精灵，现代科学点如核分裂核融合的控制，激情就转变成巨大利益。以下便是现代常识了——NBA根本来说是个极庞大的商业单位，就跟所有够大的商业单位一样，在其最底层得保持着人们丰沛的、源源流动的、习焉不察的激情才能撑得住撑起来（iPhone5一天内预售达两百万支，而且都是已有手机乃至于才买上一款手机的人购买，你以为这是基于别的什么吗？两百万还是因为当天计算机塞爆当

机止于不可不止的数字）。商业贩卖需要的是激情而不是知识，知识是某种太低温的东西，是冷却剂，有足够知识的顾客通常也等比例地是足够麻烦的顾客，因之，在我们如今这样一个知识堪称遍在可得的年代，如何混淆知识，让人们忘记知识回复原始激情状态，便是商业输赢的真正关键（老友詹宏志的昔日名言："在他们还没想清楚前就把他们骗进来。"）。事实上，激情这个模糊不堪成一团、连当事人都搞不清的东西，在这样一个商业体系稍高一层的地方是具体清晰到不行的，通过最简单的统计就可估算出来，每多一个激动不已的球迷，从最直接的球场门票收益到最末端比方在家紧张看球时不知不觉一直往嘴里塞的零食饮料，一路上可能拉出来多少营利。Nike 球鞋王国如造山运动般忽然耸立起来，正是同步于这二十几年的 NBA，尤其是篮球之神迈克尔·乔丹（之前的球鞋第一品牌是 Converse，其招牌人物则是 J 博士、魔术师约翰逊和大鸟伯德），吉卜林讲喜马拉雅这一排八千公尺的雪峰是"湿婆神大笑的声音"还真说得对极了，高山之上必有大笑之人，吉卜林自己也绝对没想到，这句他必然很得意的诗行还可以有这样的商业解释，这样的商业预言之力。

以下，我们好玩来模仿一下昆德拉吧——这样看来，我是不是要说，资本主义的这套商业机制是反知识而非持续推进、普及知识的呢？当然，这正是我的意思！反智、正面对抗知识，这不聪明而且此一恶名承担不起，但想办法弄松它、混淆它，乃至于更巧妙地让它成为只是招牌、只是神话，这是做得到的，也是必要的。我们悲伤一点来说，这样其实更体贴、更符合绝大多数人的期待：让他感觉有知识之名，是值得多花钱的善美积极好事而非堕落迷失物欲横流，却把知识里比方必要的辛苦累人成分拿掉，把其中必有的"不舒服的真相"拿掉，也把知识必然一并带来的

处处疑惑、不确定全数拿掉。我们眼前这一波电子商品，说的不都是人类未来、是科学新知、是让你更明智更掌握世界奥秘能力一夕大增的东西，但不过就是更昂贵的家电和大游戏机而已；或村上春树小说，这是什么？这是一个绝佳的替代物，一种神话般膨松也棉花糖一样膨松的东西，给那些起心动念想读好的、重要的、有意义的小说（某种知识激情）却下不了决心害怕耗力耗时且害怕悲伤、不忍、痛苦、恐怖一并袭来的人，这是一种让人“假装在读好小说”“假装在读经典小说”的小说。

资本主义的市场机能，确确实实曾经有助于人类知识的进展和普及，但如今我们知道了，这一无可驳斥的历史事实只是一个历史阶段效果，而不是资本主义的本质及其逻辑。知识的寻求有太多抵触于、不相容于资本主义的必要成分（举凡多疑、缓慢、追根究柢、违反当下利益、不顺应生物本能、不屈从流俗成见、不附和众人云云，太多了，每一种都妨碍消费），这本来就不是两个可长期结伴而行相安无事的东西——如今，这个有助于知识传递普及的历史记忆毋宁被保留为一则神话，有用的神话，可把资本主义真正核心的、攸关生死的欺瞒（欺瞒这词不是批判，是其本质正确的描述）藏在其中；如今，资本主义和知识处于（或说回复为）相互背反对抗的位置，在资本主义统治乃至于力所能及的地方，知识的进一步进展不被允许也几乎不再可能，哪个会赢呢？我赌资本主义会胜出，我再笨再心不甘情不愿都赌资本主义，这是人类知识之路的又一个现实拦阻、另一个尽头。

纽约尼克斯迷也许是进一步的模式，有进一步的启示力量——我们可以这么问，何以NBA最激情、最枉顾篮球基本知识的竟会是纽约？比起盐湖城、达拉斯、明尼苏达或随便哪里，纽约岂不是更习惯不同的声音、不同的心思、不同的可能？纽约不是该

拥有最高比例的人可以一眼洞穿 NBA 这套激情召唤诡计？知识并非总是降温如水吗？

纽约尼克斯迷，如果需要有一张真人的脸，一个活生生的人，所有球迷都知道，那必定是黑人导演斯派克·李——这个广场花园宛如固定风景，永远据守前排第一线位置，站着对迈克尔·乔丹、雷吉·米勒以及任一个来访球队当家球星大声叫嚣远比他坐着看球时间长的李先生何许人也？斯派克·李其实是个还不错的导演，最有意思的地方在于，他所处理有关黑人处境、黑人种族不幸历史的影片，颇为难得的并不失其基本冷静，有一定程度的复杂性和察究事物真实样子的耐心；换句话说，他在这样更多国族主义陷阱、人更容易时时被激怒失控时倒相对不犯错，他只在尼克斯打主场球时才是我们看到的这副模样。这当然是某种装扮，而果然，作为尼克斯迷的斯派克·李远比导演的斯派克·李要吸睛也知名多了，这是他狡狯的设计、他所要的？还是某种放纵（自以为无害的放纵如那些嗑药或醉酒开车的人）的始料未及结果、某种无奈？

昆德拉知不知道这样的尼克斯迷和变成这模样的激情呢？他当然知道，老早就知道了，在《帷幕》书里稍后，他谈到维也纳的穆齐尔和他的小说《没有个性的人》，有这么一段内容讨论："乌尔里希在一个盛大游行的日子来到莱恩斯多夫公爵的部长办公室。游行？抗议什么？这个细节是有交代，但只占次要地位；首要的是游行这个现象本身：上街游行意味什么？这个二十世纪典型症候的群众运动是何涵义，乌尔里希一副不可置信的样子看着窗外抗议的人；及至来到宫殿脚下，群众将脸仰起，看得到他们那愤怒的表情。男人们将手里的拐杖擎举起来，可是'才几步远的地方，在街道的转角处，大部分示威的人已开始卸妆；在旁观

者看不到的地方如果还要装出咄咄逼人的样子未免太荒谬了'。经过这个绝妙的暗喻点明，原来示威抗议的人并不是怒气冲冲的人；他们只是表现愤怒的‘演员’罢了！表演一旦结束，他们便匆匆急着‘卸妆’！在政治学者尚未将游行示威当做他们喜爱的研究主题之前，而且是很早以前，这种‘表演的社会’就已经被以放射线彻底检查过了，检查它的是一名小说家，因为他能‘迅速而且聪明地洞悉’（菲尔丁语）一种情况的本质是什么。”

同样作为一名小说家，朱天心也是早知道了，而且最近才活生生地又多知道一次——暑天里，朱天心和一堆同业去声援了年轻作家吴音宁的一人静坐抗议。吴音宁抵抗的是中科在地一则荒谬无比、任何稍稍正常的人都会勃然大怒的行政法令，为尚未建厂开工、而且极可能永远不会开工的想象中科科技大厂先垄断全部水资源，以至于农民连本季耕作立刻得用的水都不可得、都犯法。这是很困难但吴音宁非做不可的事，朱天心一干人姗姗而来之前，她已在当地水圳头独坐了一整个月（她担心抗议遥遥无期有碍农忙并可能有人身安危问题，努力想说服农民让她一个人来），我稍后在暑期文艺营见到她，果然整个人瘦掉一圈，原本漂亮的眼睛显得更黑更深更激动似水。此事发生在声援的记者会后，坐入附近某咖啡馆里，果然这些来声援的作家都“不是怒气冲冲的人”，朱天心目睹的是，第一时间，毫无接缝毫无过场的第一时间，咖啡馆里的话题直接就是文坛小圈里不值一提的八卦（谁也不想想自己长得多丑怪、谁谁根本就是老巫婆一个……），刚刚这一场义愤填膺仿佛根本没发生过，连多一句延伸的话、一点点正常的余波荡漾都没有（比方接下来还可做什么，或“行政院”、“国科会”那边可能怎么回应……）；谈的甚至还不是文学、不是谁的作品谁的书写，下班时不谈公事。惟一和昆德拉所说不同的

是，不可以马上卸妆，卸妆前有一件非做不可的大事，他们兴奋地拍下所有人脸上涂着浊水溪底河泥、如到此一游的证物大合照，当然是第一时间 po 脸书用的。

（我牛虻般重提此事干什么呢？也许至少可让他们知道，总是有人看在眼里，该差不多一点是吧。）

装扮成激情，放纵玩弄这样的激情，也许显得更聪明，比较有利或仅仅比较好玩，但事情不总是如此，尤其对文学与写者而言。博尔赫斯在谈一位果然没那么重要的德籍作家（古斯塔夫·麦林克）时文雅地说："渐渐地，他与他最天真烂漫的读者取得认同。他的书变成了一种信仰，甚至是一种宣传。"这适用于太多作家，几乎成为另一个通则——在懦怯的聪明和坚定的无知这两者的对峙追逐中，先获利的会是聪明，惟最终获胜的总是无知，说最后一句话的也是后者。

而且这会是一种很不好的激情，一种丧失所有有益成分、有提升层次可能或成就事情可能的激情，成为一种摊平在地的原生质性东西。这仅仅只是放纵，就像麦迪逊广场花园二十多年玩下来的那样。

苍井空是世界的

此时此刻是二〇一二年九月，第一道东北季风才来过，秋天刚开始，NBA 新球季倒数计时中，但东亚的真正大事是钓鱼岛是谁的这个超级无聊大风暴，没有太多人相信真会爆发战争，却也没有谁真的知道这下子该怎么办。

比较确定的是，台湾的 NBA 图像又将一夕间整个换掉，离开纽约如做了一个梦，直接跳入德州休斯顿。在每天电视球赛转

播改成“火箭队及其对手”之前，有不少新功课得先做，那就是再一次认识这支拆毁掉如重建废墟、看起来不像有竞争力的球队，认识林书豪一个一个不为人知的新队友，自然包括先发和板凳所有人，一样去确认谁是义人、恶人和泡沫般的废人。事实上，已先一步进行的是相关商品的贩卖和购买，尼克斯林书豪的球衣、公仔、纪念品季节更替般全收干净，二〇一二台湾 NBA 秋季新装的主题色彩是火箭队的红与白，台湾尼克斯转为台湾火箭。

是啊，林书豪如果能在 NBA 一打三十年、而且每年换一支球队那该多好，这样我们就能避开所谓的“大卫·斯特恩”陷阱，我们就能回复成完完整整地看 NBA 理解 NBA 的大背景全视野，回到昔日。

刚刚落幕的伦敦奥运帮我们再次证实此事——这些年，如同 MLB 有了王建民、NBA 有了林书豪，台湾在某几个奥运偏冷项目总算有了竞争力，也确实拿到几面牌，其必要代价便是，“我们的奥运”严重无比地倾斜为一系列的跆拳、射箭和女子举重转播，尤其该死的英国佬约翰牛偏偏又取消掉棒球。于是很荒唐地，由于放任小背景的国族激情不断发酵，稍稍有常识、懂得判断实情的人无不心惊胆跳知道糟了，我们几乎把所谓“夺牌希望”直接铸造成实体的、已到手的奖牌，就像球王贝利回忆一九六六年那支全巴西晕陶陶的足球代表队，不是出征去比赛，而是前去伦敦从女王手中接过雷米特杯，“记得保持礼貌，而且小心别刮伤奖杯”。预定的转播作业一路安排到冠军战不疑，其结果是，一九六六年的巴西队预赛三战就回家，二〇一二台湾，我们知道有田径或游泳热血贲张地正在进行，但我们看着的却是不知道哪两国的哪两个怪名字跆拳手（台湾的选手已淘汰），原地跳动三回合好决定一枚莫名其妙的金牌归谁。

二〇一二奥运转播，除了开幕闭幕那两场之外，因此大概是我记忆中最难看最破碎也最啼笑皆非的一次。这其实也无妨，真正令人难受的是某种无知无识的、和运动本身无关的不好激情，它喧嚣而且很快变得残忍野蛮——鲁迅讲“捧杀”与“骂杀”，我们是两个一起来，捧杀再无接缝地骂杀，翻脸如翻书。比方跆拳的杨淑君，之前神经病把她推上天，还不惜打算向全世界尤其韩国宣战出兵，这和一夕失利后随便嘲讽追打，都是同一组人同一个腺体激情，怎么可以这样对待一名选手、一个三十岁不到的年轻女孩呢？这也让我们想起王建民，他曾是可以立刻回来选“总统”的最大一颗无瑕台湾之光，如今落难只是一株无尾熊抱着的“大树”。

作为一个球迷，我们怎么可以不是“另一些人”？我们怎么可以不跟这样的人、这样的激情划清界限？我们可不可以就说，这些人压根不是球迷，这也不是球迷的激情，这是国族主义横插进来的毫不相干激情——球迷在意胜负，但一个球迷知道胜负有理由、有根据，不全然侥幸，而他也同时知道，胜负有临场、有运气、有无可抵拒的无尽偶然和那个永远喜怒无常的上帝；一个球迷还会带着永不可能消解的感伤知道，一个球员会自自然然地从高峰走下来，时间会一样一样拿走他最好的东西，力量、速度、爆发力、直觉反应、稳定性等等，因此更多时候他会难过、会怀念、会保留一个个好的记忆，在球员先消失于媒体报道、然后永远离开球场之后，之很后。一个球迷和球员的关系、和球赛的关系，确确实实，不真的只是一场胜负结果而已。

这的确一定是源远流长的、毫无想象力的、“又来了”的那种国族主义激情，我们很容易看出来它烙印也似的特征，如我们稍前说的，总是有知识的屈从无知无识的，用脑子的屈从于用腺体

的，主导的、大声讲话的永远是最底层的野蛮和残酷——钓鱼岛的这场隔海叫骂，果不其然才两三天时间，大陆这边的示威马上是打砸抢，日本那头也立刻跟进是打砸抢（神户放火烧掉一间华侨学校，福冈捣毁并洗劫了三家中菜餐馆）。我们知道，正常时候，这些人是社会里躲着的、最无法见人的极少数，尤其是日本，那些大音量放日本军歌、几个人盘踞街口大呼大嚷毋宁更像流氓的极端右派，连支持一名在地议员选上都不可能，曾几何时却能主导指挥一整个文明大国，代表一亿两千万有教养有知识的现代人。

有些东西是轻佻不起玩弄不起的，不管它一时看起来已多么安全多么没爪没牙；同时，不发生战争也不代表没事代表没损伤。

惟一好玩的事发生在大陆反日示威游行里——反日当然得抵制日货，但这样苍井空怎么办？苍井空何许人也，苍井空是日本的 AV 女神，近年来赴大陆发展，陪伴不少人度过无数个独处不寐的悠悠之夜，时间在子夜如河水般流逝，光阴在某些我们珍爱事物逐渐离我们远去时流逝，没有苍井空，我们何去何从？

两全其美之道是——我几乎相信写出这两句游行标语的人必定读过米兰·昆德拉的《帷幕》此书，他知道可以把苍井空放回大背景来，撇开国族放回 AV 片“那门艺术超越国族的历史”自身，他知道这是保护珍爱事物的正确惟一方法。真该有谁去告诉昆德拉此事。

这两句标语，红底白字，如此理直气壮而且以睥睨一切的神情走在游行队伍前头——“钓鱼岛是我们的，苍井空是世界的”。

十三　放弃绘画、改用素描和文字的达·芬奇

卡尔维诺《准》这篇演讲稿谈文学、文字的准确性，因为他说他痛心不已于文字一直被随意地、大而化之地、漫不经心地使用，而且瘟疫传染般愈到近代愈糟糕，他想找回健康的可能，找到抗体。这个诺顿系列演讲原订于一九八五年秋天，但卡尔维诺让所有人措手不及地在此一前夕猝逝，依他太太艾斯瑟·卡尔维诺的记忆，讲词曾经似有八篇，以《论（小说的）开头和结尾》作为终结；稍后凝结为六篇，而“卡尔维诺想把第六次演讲称作《稠》，计划人到了剑桥便动手撰写，我找到了其余的五篇，以意大利原文写成，井然有序，安置在他的写字桌上，已经准备好可以摆进行李箱。”

所以，谁能告诉我们，《稠》会谈什么？怎么谈？

以及，《论开头和结尾》，在融解进入到这六篇之前，本来打算怎么谈小说、会引述哪几部小说哪些片段要我们更留意地去看去想、从哪个神奇的角度及其路径再去看去想、并为他的殷殷嘱咐做成另一种惊心动魄（沉静的、典雅的但惊心动魄）的总结？

卡尔维诺的死亡尽管来得又快又急，但证之他自拟的演讲名称（“独钟‘备忘录’一词——而所有的标题都有‘给下一轮太平盛世’等字眼”），也证之他稍前完成的《帕洛玛先生》内容，我不相信他全不察觉，他一个字一个字写此讲稿时不意识着死亡、不时而像听到死亡轻轻悄悄的脚步声音。

还有，第七篇究竟是什么？曾经以怎样的念头和形貌，神秘地浮上过他思维的海平面？

有人也许满足于六篇，某种精华已尽在于斯之感，但如果是卡尔维诺（以及所有我认之为楷模的作家），我还是忍不住向往八篇，即使使用的是相同的材料，我会说，八比六仍然多出来两条思维途径，多两次并非完全可相互替代的引领和触及；还有，也会因此多举两组实例。了不起的书写者绝不胡乱举例，糟糕的例子会往下拉扯毁掉好不容易才搭建起来的内容，所以举例不仅仅是多出来的、暂时止歇的说明而已，更深处，每一个精确挑拣的实例其实就是完整内容必要构成的一部分，一个精巧的连接点，而且通常还是让我们读者豁然打开、确认位置所在并得以穿过它让自己的关怀和想象也加入其中的那个地方那个时刻。是的，举例往往并非单纯的解释，而是惊异地打开另一扇门，好的实例（比方举例说起格林的某本书、某段话）本身有光芒，这提供我们多一道光源，帮我们照亮开来某些暧昧难明的文字死角。此外，我们也最能在书写者选用的实例，多知得他的鉴赏（鉴赏是个无法说明难以言传的最困难东西），这往往有助于我们窥知、掌握书写者思维的整体图像及其高度，不知不觉更容易听懂他讲的话，是一个额外的赠礼。一个敏锐的读者绝不会轻易地、一眼扫过书写者的举例，他知道这时候反而要慢下来。

凡此。多年前，我那位人在埔里小镇边读书边耕地如雄剑挂壁的老朋友黄锦树直接讲了，对某些作家（也就那几个作家），能多写一本书，就是这个世界多一本书。

我甚至想，世界这么大，一定有谁跟我一样猜测，乃至于一定有谁试着或已试过自己也来写出这三篇消失于死亡幽林中的讲稿，尤其其中两篇明明都有名字了呼之欲出不是吗？惟世界这么大，我还是想不出有谁能真正替代卡尔维诺做好这件事；倒不是没有人像他以及接近他那么好，比方还活着的昆德拉，但这无法相互替代。

一九八五年九月到此时此刻二〇一二年一样是九月，二十七年整整了，我得丧气地说，这场瘟疫仍进行并持续扩大中，事实上，想找回健康可能的人愈来愈稀有，仍然，“我们生活在一个意象不断在周遭流转的世界里，最强势的媒体将这个世界转变成意象，并且借着玩弄镜子的幻术将它变成多重的世界，这些意象被剥夺了内在的必然性，那种必然性使每个意象具有形式也有意义，引人注意，有可能成为意义的来源。这雾一般的视觉意象骤然消逝，像梦一样，不在记忆里留下痕迹，不消退的惟有疏离和不安的感觉而已。”——二十七年后读他这番话，会以为卡尔维诺是今天早晨看着世界才写出来的，但仍有两处重大的差别：一是所谓“最强势的媒体”（媒体每强势一分就更远离文字一分），已不是卡尔维诺一九八五年想事情并据以推断下一轮千年的那样而已，这是这二十七年来力量增强最快、该用爆炸开来形容的东西，这也许会更坚固卡尔维诺的忧虑及其论述，但是不是也会动摇他的希望、他所说“健康的可能”呢？二是，最起码以台湾来说，我几乎敢于就此断言，卡尔维诺忧心忡忡但文雅描述瘟疫现象的这段话，如今的书写者十个里有九个（小数点就舍去了）会完全正面

地、欣喜地来读它，以为这是自己如此书写的极佳说明和支撑，抄在书的序文言志里，半点也感觉不到这样有什么不对、不好，连同意义及其基础的剥除，这不是本来就该全抛弃掉的东西好让人更轻灵更自由吗？瘟疫如今毋宁是个狂欢的词，如某些病让人解放、进步还仿佛因此高贵，这是瘟疫主题乐园。

《准》这一篇，从一根羽毛开始讲，“古埃及人用一根羽毛作为天平上的砝码，以称量灵魂的重量。对他们而言，羽毛即为精准的象征。这轻盈的羽毛就叫玛特，天平女神。”结束于达·芬奇，那一个“随着时光流逝，他后来放弃了绘画，透过书写和素描来表达自己，以素描和文字追寻单一论述线索，用其左手写出的反写字填满他的笔记本”、最后阶段的、变得怪怪的达·芬奇。尤其是达·芬奇《亚特兰堤斯手稿》里摘出来的这一式三份（三次）文字，所谓的一式三份，指的是面对同一个思索对象、书写对象的不懈追求、持续修改和不断逼近，三份只是此一连续行为的三次具体记录而已。卡尔维诺要我们好好看这个，并邀请我们在他已铺出的思索道路上由此继续再想下去——

在《亚特兰堤斯手稿》的第二六五号，达·芬奇开始证明一个关于地球生长的理论。他首先列出一些被土石吞没的城市的例子，接着谈到山中发现的海洋生物化石，特别谈到某些他推断属于大洪水时代前的海底怪兽的骨骸。这时刻，他的想法必定萦绕在一种庞然巨物在波浪中间泅泳的景象。他使出浑身解数，试图捕捉这只怪兽的形象，三度尝试用一个句子来传达这个灵感给予他的一切神奇魅力。

喔，有多少次，你出没在大海洋满涨的波浪中间，乌黑而刚

硬的背脊，像山脉般隐约浮现，仪态肃穆而端庄。

他接着引介 volteggiare（漩涡）这个动词，尝试使这只怪兽的行进增加动感。

有许多次，你出没在海水满涨的波浪中间，神态威严而端庄，在海水中搅起漩涡，乌黑而刚硬的背脊，像山脉一样隐约浮现，压服了汹涌的海浪！

然而他觉得“漩涡”这个字减损了他想要唤起的壮观与威严感。因此他选了 solcare（犁耕）这个动词，并且更动了这个句子的结构，赋予它紧凑感以及确凿的文学品味的节奏：

喔，有多少次，你出没在大海洋满涨的波浪中间，像山脉一般隐约浮现，压服了周遭汹涌的海浪，乌黑而刚硬的背脊犁耕过海水，仪态端庄而肃穆！

达·芬奇追求这巨兽的幻影，几乎把它当成大自然之神圣力量的象征来呈现，让我们窥见他的想象力如何运作。我在这篇讲词的末尾留给各位这个意象，好让你们长存在记忆中，细细思索其清澈和神秘。

我自己的确是个因此想个不停的人，但并不是听从他的请求当一个托付、一门功课（诚实不欺地说，我压根不以为自己是他设想中那种有能力接手想下去的人），我比较像被纠缠住了，从此驱赶不走。我的凌乱思索比较像是自省，我自己、我周遭的书写

者和他们写出的文字，我脑中一直冒出来的两个字是“线条”——文字书写呈现出来、或说堪堪连起来的线条，一种其实是绷紧的、具清洁感的、仿佛振动时会琴弦般发出通透声音的线条，一道蛛丝马迹。

一直以来，我自己仅止于把“准”，意识为一个点，原来它是一条线才对。

把卡尔维诺的定义倒着来说

卡尔维诺为“准”这一讲题下了定义，这里，我试着把顺序倒过来看，变成是这样——

1．在用字遣词上以及表现思想和想象力的细微方面，力求语言精确。——精确的捕捉，从心思的集中、视线的焦点凝注到最终用以记录传达的文字，其核心形状皆是个点，细如针尖，或者“细如粉末”（卡尔维诺用以形容诗人蓬热不可思议的精巧文字）。

2．唤起清楚、犀利、令人印象深刻的视觉印象。——要能勾勒出或至少能够在人心里叫唤出足够清晰的视觉印象，一个（或一次）点是不够的，这里的核心形状暗示是线条，一系列的点所构成的有意义的、有“内在必然性”紧密联系的线条。

3．为构想中的作品，精心拟定明确而周详的计划。——要从完成一个点的准确，到完成一连串的、连续性（包含不断的取和舍，包含几近无休无止的判断）的准确，这无法只靠偶然的触发和书写者临即的、机智性的反应；本能反应是一种生物最初级的、也是走不了多远的东西，更是无法稍稍深入的东西如纳博科夫所指出来的，书写从来不这么简单，尤其是几千年写下来后的我们今天更早已无法这么简单。所以卡尔维诺要我们有所准备，愈明

确愈周详愈好，尽管实际看下去想下去写下去事情一定还有变（偶然不断的攻击，始料未及的东西不停冒出来），也正因为事情一定还有变。

提醒一下，事物的线条并非总是现成的、纯眼睛的、有看就有的。绝大多数，这线条是人“看出来的”，如同达·芬奇像是眼睛眨也不眨瞪视着这整只神态威严而端庄（一只威严而端庄的海怪？）、还居然知道它表皮颜色（乌黑）和材质触感（刚硬）全然不疑的想象生物。我们知道，知识弧度之大当时无人能及的达·芬奇当然认为有他科学的化石骨骸根据，但我们也晓得，古生物的姿态神色、颜色和皮肤是化石绝不会以及极难以存留的部分不是吗？更有趣的是，这只宛若“大自然之神圣力量的象征”的海怪，还仿佛一次一次NG重来地进行同样地泅泳，听话的直到达·芬奇导演满意了为止。原来人心，包含着记忆和探索，才是第一具、也是最精巧的录放机。

这线条的完成（极可能是断续的，断续声随断续风……），因此远远不只是看到，而是包含着发现、推断、理解乃至于发明，线条的路径是垂直性穿透的，而不是平面性地自动无尽延伸而已；这所谓的视觉印象，不是写生，还是卡尔维诺讲的，一个含着“看得见和看不见的事物”，包含着“思想和想象力”的具体细微表现。

还原为文字的桌上讲稿

这份讲稿，这整本《新千年文学备忘录》，其实一开始就给予我们一个美丽非凡的视觉画面——托卡尔维诺夫人之福，我们先看到的是，这一叠文稿安详地、清清爽爽地置放在桌上，而写它

并且本来会一字一字念出它的聪明主人已不在了，他躲藏在哪里呢？这个画面有一点点悲伤，却也有点无奈的顽皮，我们也许还会想到他把死亡说得像个初级算术公式那样干净却有着无比安慰力量的话："死亡是，你加上这个世界再减去你。"

稍后，这个画面还会变化、会愈来愈丰厚美好——接下来，我们知道了这叠文稿的书名和书写的人如此"最明亮最温暖，并且对于人类的真实有着最多样、最仁慈的好奇"（借小说家厄普代克之言）的用心；再来，我们目不暇给地读了一遍；再来，我们读第二次第三次第四次……；再来，我们携带着（保尔·瓦雷里写的，"哲学应是可以随身携带的"）在生活中一点一点地、一层一层地解开也似的多懂了它，如此如此这般这般。这个画面是生长的，我们其实并没有但不妨想象曾这么做过，如果在上述每一不同阶段都重新描述一次这个"文稿静静置放于写字桌上"的画面，就像达·芬奇描述他的海怪一样，我们必定会发现每一次描述皆有所不同，也许就连画面的外部线条勾勒皆有变化；而最诡异但确确实实的是，我们会一路感觉用以描绘的文字好像努力地想让自己变小而且运动起来，试探着想伸到、触及之前并没有（没看到、没想到、不知道有）的某处，有点像是植物最尖端的迎风纤弱卷须。

当然，我们也会把自己的某份书稿暂放自己书桌上，但不至于把这两个外形近似的画面想在一起，我们根本上知道这是两回事，档次完全不同的两回事。

联结着他对当代语言文字瘟疫的痛心不已，卡尔维诺讲："请不要认为我的反应是出自对我周遭人物的不耐；事实上我最大的不安是来自听自己说话，这就是我尽量少说话的原因。如果说我比较喜欢写作，那是因为在写作时我可以逐句修改，直到我至少

能够消除我所能发现的那些令我不满意的因素——即使还未真的满意自己的文字。文学——我是指达到这些要求的文学——是应许的福地，语言臻达其理想境域的圣城。”

简单说，一九八五年秋天的诺顿讲座，卡尔维诺打算使用的并不是语言，而是逐句修改之后的文字，只是再用声音念出来而已。怎么逐句修改？据卡尔维诺夫人讲，他从一九八四年（那一年我们终于摆脱了一个沉重的末日幽灵，世界仿佛新生过来）接受邀请就已进入到实质的构思阶段，尤其从一九八五年一月一日起，更几乎完全不做其他事，“惟一的萦绕牵挂便是准备工作”。也就可估算，逐句修改超过整整一年时间，而不是某些禅师升台说法那样，依当日的秋天天气，空气中莫名浮动的什么，底下仰着头的那一刻人的容貌神色云云，或像日本伊势一地一泊二食大旅馆的骄傲主厨，“看着伊势湾当天的潮流状态，才决定晚餐给客人吃些什么”。——卡尔维诺突如其来的脑溢血，因此只阻止了他念出来而已，声音消失，文字仍在，本来就是文字的这叠讲稿又原原本本地复原回文字。

使用文字的人最终害怕讲话，或正确地说，倒不抗拒听别人讲话，纯粹只害怕听自己讲话，这不是卡尔维诺一人如此，也绝非某种怪癖症候群。这几乎是必然的，或者说“其实是受到一种更深沉东西的驱使”，对所有使用文字到一种地步的人——这个更深沉的东西就是精准，驱赶着人往更精准处去。一方面，可逐句修改已尽可能消除所有不满意因素的书写者，曾经沧海地再难以退回到语言仅能抵达的相对粗疏、大而化之状态，也就是，那些不满意的因素全又回来了。这种极不舒服的感觉几乎已是生理性的了，就像那种受过音乐精准训练的耳朵最受不了那种似是而非、半个音 1/4 个音的音准微差一样，比单纯的噪音更糟；另一方面，

更深沉也更积极的，是书写者察知不断追求精准的绝对必要，不是一次，而是连续的，不是只这个点，而是一条线一整道行进轨迹。也因此，这就不仅仅是美学表现问题而已，而是关乎认识问题、关乎认识可否再往下进展的全部可能。我们说，第二个点的精准可能，受到第一个点是否精准的支撑和约束；第一个点的歪斜，直接就是第二个点的更严重偏离乃至于错过，人的认识能挺进多远、穿透到多深、逼近真相到哪一步，于是取决于我们对精准的一系列捕捉和确认。

瓦雷里讲诗“勉力追求精准”，卡尔维诺以为这正是整个二十世纪对于诗的最佳定义。

拍摄到上一代的《悲情城市》故事

为什么最后是达·芬奇？在《准》这份讲稿讨论过莱奥帕尔迪、穆齐尔、瓦雷里、波德莱尔、爱伦坡、博尔赫斯以及他自己这一堆正牌的大文学书写者之后。达·芬奇拥有什么一般文学书写者不易拥有或至少不那么明显拥有并使用的东西？有什么当代文学可求诸野、可重新乞援的东西？——简明的答案，一是科学，另一是绘画，但最有趣的，应该还是那个科学依旧、却一步步由绘画转向素描、由满满画面走向线条的晚期达·芬奇。

“达·芬奇提供了一个意义深远的例子，足以说明人如何与语言搏斗，以捕捉表达能力所不能掌握的东西。达·芬奇的手稿记录如何与语言——精糙多节瘤而难缠的语言——搏斗，从中追寻更丰富、更微妙、更精确的表达。关于处理一个概念的不同阶段，蓬热的结束方式，是以系列形式连续出版，因为真正的作品不存在于其确定的形式，而存在于一连串试图逼近它的努力。同样的，

对身为作家的达·芬奇而言，他处理一个概念的不同阶段正好印证他借由写作追求知识所下的工夫，同时也印证一项事实：对于他想要写的书，达·芬奇比较看重的是探究的过程，而非为了出版而完成一部作品。”

这里，我们先来听个故事，有关侯孝贤和他《悲情城市》这部电影的真实往事。这个故事还可以解释何以这部电影取了这么一个并不合理、仅能诉诸隐喻才成立的片名——日后，整部《悲情城市》里我们并看不到什么城市东西，苍茫的山海天空，最多只那一条尚有市集、店家和粉味酒楼的短街，因着金矿开采聚来财富和人群的暂时性短街。而侯孝贤的注意力甚至不在这上头，他并不追踪彼时已开始倾颓、如同归还回去的市街本身，片中人们的悲伤也并非来自金矿枯竭、眼前这一切如季节到了候鸟又纷纷飞去那样。

最原初是真有城市的，这城市即山下不远处的基隆港，当时基隆尚有煤炭集散也仍是台湾最大港口，有着台湾最早的那种船员歇脚买醉的港边异国风味酒吧。《悲情城市》取自台语老歌歌名（“心稀微，在路边，路边光青青；那亲像，照阮心情，黯淡没元气……”），本来侯孝贤最早想拍出的、他心中的第一个图像，便是酒吧里吹着萨克斯风忧郁乐音、永远雨雾煤烟黑黑脏脏看不清楚的基隆港。片中男女二角，侯孝贤接受了出资片商的异想天开提议，是彼时最红的周润发加本土歌仔戏天王杨丽花，这“一发一花”（台湾国语则是“两花”）的基本设计是这样的——周润发是香港来的黑帮人物，来台湾暗中调查何以这阵子走私作业屡屡出包；杨丽花则是基隆在地的极道大姐头，家里男丁持续损耗凋零如井边的瓦罐陶罐，传到这一代只能由她一肩扛起来。最早一版的《悲情城市》片头，便是一九四九年周润发迎风站四川轮船

头进基隆港——

但侯孝贤一直有个绝佳的、可视之为楷模的创作习惯，片中人物，就算只寥寥一两场戏几句台词，他总想完整地弄清楚，这到底是怎样一个人，他的心性、生活习惯、家庭背景、怎么成长过来的、人生正处于什么状态、怎么走到这一步变成如今这样子以及这么讲话等等。如海明威所说、加西亚·马尔克斯以为再对不过的，去想去建构藏在水面底下那十分之九的冰山——杨丽花这位极道大姐，他以为必定是情非得已的。他想到科波拉《教父》里的老三麦克，那个本来完全不管也看不起家族行当、念他自己书交他自己女朋友却鬼使神差成了二代教父的干净漂亮年轻人。于是侯孝贤给了杨丽花一个最重要的、不跟任何人讲起的幸福时光回忆，她的小叔正是个不爱讲话、不耍流氓、老实在基隆电力公司上班的小公务员，每回台风过后，他会带着爱跟他的小小杨丽花去修电线，这一大一小把便当（以及修理工具）系腰上，顺着电线杆一路修到山头去。是的没错，这个上山修电线的小叔就是日后开照相馆的梁朝伟原型；小杨丽花也仍在，就是《悲情城市》不起眼但最终存活下来如同见证这一场的少女小雪——侯孝贤原本想弄清楚杨丽花，但循路追回去，却连只是回忆一抹的小叔也完整起来，要求他的故事被详实讲出来；用现今的话语来说，结果我们所看到的《悲情城市》，其实是原《悲情城市》的前传。知道此一过程的朋友日后不免也合理追问，那侯孝贤哪天会下山拍基隆港的原《悲情城市》长大后孑然一身的小雪？也许会吧很难说，但我比较相信原来的小雪故事，已同样化为水下冰山的一部分，融进了已完成的这部《悲情城市》之中，让侯孝贤在拍摄时，不只知道这些人无可抵赖的来历，还已经提前知道了这些人无可逃遁的结果和各自下落，过去现在未来连成一道完整的

线。我真正比较好奇的是，侯孝贤会像仍有心事不能解的再顺梁朝伟或李天禄更往前想吗？更追上山去，比方说，这个家庭发生了什么来到这小岛荒凉一角、发生了什么逐渐当起了流氓？人类最早的记史也许就只是有人这样，想知道更完整的事实而无可阻止地踩进时间的甬道，像《圣经·旧约》摩西那一代人很现实迫切地开始统计人丁、分别氏族、建构制度并分配工作，以色列人的正式记史由此开始，然而在仔细记录眼前这一切同时，以色列人也同时回忆了自己一直到天地之始“起初神创造天地”，这样才完整。这就是用神话和传说填补空白、好断断续续成线、《旧约》前五个篇章的所谓《摩西五经》。

我要讲的是，绝对不只侯孝贤，《悲情城市》只是个较戏剧性的实例（冰山翻了个身，露水面的和藏水里的做了交换），够好的创作者都这样做，非这样不可——应该有人跟我一样注意到，不只一人一次，某些也能画的小说家会在原稿纸上的空白处，为他小说中的出场人物素描成人像，但我们翻回实际写成的小说会发现，小说家根本没有也不打算跟我们讲此人的高矮胖瘦，像昆德拉讲菲尔丁的《汤姆·琼斯》：“纯粹的描绘令他不耐烦，他从不费工夫去形容笔下主角的面貌外观（读者无法知道汤姆的眼睛是何种颜色）”；讲穆齐尔的《没有个性的人》：“那么乌尔里希和他妹妹阿加特那场极重要的相遇所发生的所在城市到底是何情形？我们无从知晓，书中甚至没提过它的名字。这座城市应该是捷克文称的布尔诺，也就是德文称的布吕恩。因为那是我的诞生地，所以只凭书中一些细节便认出来；我才洋洋得意说出自己如何猜出那城市的名称，心里立刻自责起来，因为这种做法根本违反了穆齐尔的意图；意图？什么意图？难不成他想隐藏什么？才不是呢；他的意图完全是美学上的考虑：只处理最根本最重要的；不

要让读者的注意力分散到没有用的地理描述上。”

侯孝贤解释过自己这么做的现实必要——你自己必须很清楚，戏中人物才知道该怎么正确（精准）地讲话和行动。尤其台湾的电影环境一直很糟，现场状况一堆，临时发现无法按原剧本来是常态，所以尽可能让所有人物先完整起来是惟一或许还是代价最小的防范之道，这就像一个真人活人，即使被抛掷到某个陌生的、猝不及防的现场，他仍会是原来的那个人，不至于做出不属于他的离谱反应，不会连不起来，不会破碎瓦解像有两重或多重人格看起来就是神经病发作。你不必讲出来，并不代表你不必知道，依海明威冰山论，为了讲出那些，你知道的必须是你讲的十倍数量。

这也把我们带到加西亚·马尔克斯那里。加西亚·马尔克斯讲（一讲再讲），小说开头最困难，尤其写第一句，第一句尤其是其语调声腔，将决定整部小说往后的内容和走向——这里，我们又看到了这一条“精准细线”浮出来了不是吗？我以为加西亚·马尔克斯讲的正是书写者对精准最高规格的要求和试图尽早掌握，包括细微如发散气味不可见分子的所谓语调声腔都想一开始就精准到位（所以语调声腔不只是所谓的美学修饰，它是具体的精准微粒；所以我们说美学问题其实就是认识问题，它在内容之中而不在内容之外），只因为书写的实战经验一再显示，第一句的毫厘微差可能到第五百句、第一千句才噩梦般显现出分歧和矛盾，惩罚也似带给你难以收拾、也许严重到得整个拆毁重来的麻烦。但这又是难以完全防范的，也因此，书写的前半段正是最剧烈进行卡尔维诺所说“逐句修改”、消除“可能发现”的不满意（不精准）因素的艰苦阶段，逐句修改包括局部地不断退回重来，这其实是微调，书写者为着抓紧想望中那条精准细线的反复微调作业。

一直到某一个点，临界点，书写者如攀爬般伤痕累累（这不夸大）抵达的梦寐那一刻，他忽然通透明亮地发现，自己对整体的理解已累积“足够了”（当然不可能是全部，但够了），那条精准的细线已确确实实抓牢在手中，不仅知道不会再遗失，而且往后还成为指引、成为向导、成为忽然宽广丰沛起来的一条河流，你顺它前行如顺流而下，舒服得不得了，这也就是诸多小说家津津乐道的，书中人物像全活过来了，自己知道该去哪里，怎么行动，怎么讲话；需要的文字也驯服了般不再逃走，它们就聚在你手边等你，由你摩挲挑拣，这也是书写者和文字关系最好的片刻（只是片刻，不会一直驻留），感觉写出来就完全对。

小说家正确描述书写最丰饶的一刻，但我们得说，很多由此得出的解释和书写体悟却是大有问题的——最常见的是，仿佛太想重回、复制这近乎从心所欲的华美一刻，书写者因此误以为书写必须更松弛、更自动化、更顺应自己不假思索的直觉和本能云云。恰恰好相反，这不是自由，遑论放纵，其核心意义是正确、精准、惟一（这里，惟一不是夸大之词，而是理想之词），来自尽可能明确周详的计划加上逐句修改，纳博科夫说得比卡尔维诺更重，他直接说这是“控制”。对于文学书写的精准有着最严苛要求（科学的精确加魔术的欺瞒）的纳博科夫完全听不得人们这么谈书写，他说的是：“我的小说构思是固定在我的想象中的，每个人物按照我为他想象的过程行事。我是那个人的世界的主宰，只有我能为这个世界的稳定和现实负责。”除了太生气以至于语调声腔不佳易生误解（但我们干嘛非误解不可？），我以为纳博科夫讲得比较对，尤其每再回头读那种只从心所欲却没精准、以至于什么都糊成一团的当代小说，更一次一次觉得纳博科夫对得不得了。

自杀的安娜和没事的布卢姆

由绘画走回素描，由面而线，这是达·芬奇最有趣的选择之一；不只用素描，而是素描加上文字（“然而他不断地感觉需要写作，需要用写作来探索这个以多种样态呈现的世界及其奥秘；同时也用来具体描绘他的想象、感情以及怨恨……他因而愈写愈多”），这是达·芬奇最有趣的选择之二。前者，意思是达·芬奇得从大画家的位置退下来，无法像米开朗基罗和拉斐尔，当然我们日后也可以说他因此不只是米开朗基罗和拉斐尔，或者猜想达·芬奇是否超前世界好几大步地察觉出绘画一艺的尽头；后者，则意味着他不仅一整组地放弃、封存他最有把握的绘画技艺，还进一步使用、乞援于他以为自己并不擅长的文字（“达·芬奇自称‘鄙俗不文’，难以掌握书写文字”）。我相信这两点也是卡尔维诺要我们注意、要我们想的地方，为什么？达·芬奇的确一定是为着某种什么，这里必定有一个更积极、非如此做不可的目标，带来一股无法遏止的驱动力量。

先让我们有点跳跃地来看昆德拉如何比较了一次托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》和乔伊斯的《尤利西斯》。昆德拉耐心地引述安娜最终跳向火车自杀那一长段，整整耗用掉超过五页篇幅（台湾皇冠出版社《帘幕》[即《帷幕》]中译本 P29 到 P35）、要我们尽可能不错过安娜自杀前这三天各式细碎的、捉摸不定的、和死亡选择或趋或离的心思，一如《尤利西斯》书里布卢姆的心思起伏，不一样的只是，布卢姆恍若无事过完那一天，而安娜的那三天却“解释”了她的死亡。

昆德拉这么说：“然而，安娜安静的内心独白却完全不合逻辑，甚至谈不上是思考，只是在某一特定时刻，一下子涌进她脑

海里杂七杂八的琐事。因此，托尔斯泰早了五十年便展露乔伊斯的风格，只是后者在写《尤利西斯》的时候，将这技巧做了更有系统的发挥，这被人称为‘内心独白’或者‘意识流’。在托尔斯泰和乔伊斯心里萦绕的是相同的想法：抓住当下某一时刻、在一个人脑际闪过的意念，那到了下一秒就会永远消失的意念。但其间毕竟有个差异：托尔斯泰并不像后来乔伊斯那样，他不去检视普通、平庸的一天日常生活，而是呈现他那女主人翁生命里的几个关键时刻，这是困难度比较高的技巧，因为情境愈是充满戏剧张力，越是特殊、越是严肃，那么叙述它的人就倾向于抹灭其具体面，忘却其不讲逻辑的散文特质，并且用悲剧独有的那种简化了的、严密的逻辑去取代它。托尔斯泰式对‘散文式自杀’的检视因此可说是很了不起的手法；此一‘发现’在小说史上无人能出其右，现在这样，将来也是。”

我换一种说法，安娜的死和布卢姆的不死，关键的差异正在于卡尔维诺所说“内在的必然性”，一种最细微、摇晃于客观事实和主观信念（或幻觉）之间的内在必然性——同样是闪过人脑际、下一秒也许就永远消失的意念，之于布卢姆，这些都是自然流过去的，不化合不起作用，或者说每一作用都小到微弱到可忽略（不足以激起或支持任何行动乃至于身体反应），又短暂到不等下一个意念的到来形成堆积；也就是说，意念单子也似各自独立，它们是否有内容的大小轻重，以及作用时间的长短之别，因此不必也不值得去分辨（乔伊斯正是要强调不值得分辨，好对抗诸多神话，也许还为着寻求他个人远离爱尔兰故国悲苦但清明的必要历史解释），我们可以说，在乔伊斯笔下，这些意念都简单等值，都一个样，且平行并置同一时间平面上，如物理学者曾讲电子般既无重量（小到不具重量的意义）又幽灵般不可捉摸的存在。

但安娜不同，在安娜这最后三天里，这些个偶然的、天外飞来的种种心思，我们确确实实感觉每一个心思是各自不同的，有内容，也有作用，还有先后，其内在不绝如缕的、蛛丝马迹的必然性连起一条微光晶莹的精准细线，我们知道可能有事发生却不知道会怎么发生（相对于读《尤利西斯》，我们如置身某种温度不足的世界，知道什么事都不会发生），奇异无匹的惊心动魄，稍后我们知道这蜿蜿蜒蜒趋向死亡，如恍然大悟。可是即便已看到安娜死去，我们又知道安娜其实并不是非死不可，她跳向火车仍像是突如其来，还如昆德拉说的这么轻盈优美（“她走下几步台阶，站在铁轨旁边。载货火车靠了过来。‘有种感觉淹没了她，好像她以前去游泳的时候，正要下水的那一刹那……’”），我们仍会想到，其实仍有太多的偶然可以阻止她，所以昆德拉稍前这么自问自答：“安娜·卡列尼娜为什么要自杀？一切似乎显而易见：多年以来，她身旁的人都避开她，她不能和自己的孩子塞尔治见面，得忍受骨肉拆离之苦；就算渥伦斯基依然爱她，但她也一直担心那爱是不是靠得住；她因此心力交瘁，过度敏感而且病态地善妒；她觉得自己陷入了一个陷阱。是的，这一切都显而易见；可是，为何一个人踏入陷阱的时候就非自戕不可？很多人不都能适应活在陷阱里的感受！即便读者明白她的哀痛有多深沉，她会自杀还是一件令人费解的谜。”

安娜深沉的哀痛是确定的，自杀则看起来像只此一途却又未必见得，也许我们把顺序这么倒过来就对了——托尔斯泰先知道了、确定了安娜的死（如同维克多·雨果知道了拿破仑兵败滑铁卢），不死在此时此地也很快会在另一个时间、地点；书写者托尔斯泰据此寻求解释，遂回忆了安娜自杀前这三天、死亡的意念开始以各种形貌浮现并聚集这三天，想找出这一道死亡的蛛丝马迹。

死亡先被决定，安娜的未来封闭起来，这些凌乱发散的意念便有了一个“核心”，也得到形式隐隐形成一个“整体”、一个思索对象。这就像卡尔维诺讲的，在宇宙崩解成一团热气，看似全然无序的状态下，“可能会有一些有秩序的区域，一些存在部分倾向于形成一形体，以及若干我们似乎察觉到某种构图或看法的特别据点。文学作品是这类极小部分中的一个，存在事物在其中结晶成一个形体，获得一个意义——并非固定、明确、硬化成矿石般的不动，而是像有机体一样活生生的。”

获得一个意义。

昆德拉讲小说家总倾向于告诉我们，“事情远比你想的复杂。”也因此，带点习焉不察的，小说家，乃至于同族裔的各式文学书写者，极少是因果论者，尤其普遍厌恶那种“因为……所以……”的所谓因果铁链，但托尔斯泰却是最坚强的因果论者——依托尔斯泰，世界上根本就没有“偶然”这种东西，我们称某事某物偶然，只是一种说法而已，意思是我们并未或没能力预见它的到来，我们掌握不了它微粒也似的存在，其实是因为我们察觉不到在它之前诸多细如粉末的原因，如此而已。就像博尔赫斯常讲的，这某某事是之前数不清事物所造成的结果，又从此成为往后数不清事物发生的原因。托尔斯泰以为一切全是因果，都又是因又是果，只是，这是一种比“事情远比你想的复杂”还要复杂、每颗微粒每一粉末都被揉成极细之线编织起来的究极因果律。

由此，托尔斯泰狐狸般地假想过某个算式，他称之为历史的“微分”“积分”，很简单，只要我们能够把全部的因收集完成，建立起一个这样的算式，宇宙中的万事万物其实都是可预见的，没任何一事一物逃得出这个因果演算；但托尔斯泰更加狐狸地告诉我们，这又是人类绝对做不到的事，只因为原因的数量接近无限

大，而每个原因的作用又趋近于无限小，我们穷其一生谁也无法建立起这一算式，最终我们注定得活在一定的无知以及一次次的猝不及防和惊愕之中，一如拿破仑对这一场他所发动、指挥的法俄战争无知茫然——以赛亚·伯林因此说托尔斯泰是最具腐蚀力的怀疑论者乃至于虚无论者。但这样一种穷尽所能的、受苦的怀疑（“因为追求精确的热情必然注定要受苦”），以及力竭倒下才确认的虚无，和寻常那种一步也不跨出去、懒怠舒适的怀疑和虚无，其实是两个完全不同的东西。借用卡尔维诺温暖明亮的话语来说是，这“成功地赋予了虚无一个晶莹剔透的形貌”，这种怀疑态度，“我想称之为一种较积极的怀疑论，也是一种赌博，不断地努力企图在论述、方法与不同层次的意义之上搭建关系。知识的繁复性正如一条线……我希望它能延伸下去，进入未来的一千年。”

从托尔斯泰（尤其《安娜·卡列尼娜》）那儿，而不是乔伊斯，我尝试学习昆德拉所指出的“困难度较高的技巧”，那就是，这些细如微粒细如粉末的意念，这一个个数量极大、作用又极小的原因，仔细看是各自不同的，你还是得设法再去辨别它们作用力的大小及其内容的微差，但帮助我最大的，我以为这一并提醒我去注意它们驻留时间的长短参差、它们作用的各自时间周期、时间进退之际牵引的微妙移动——某人某物某事，以数不清的原因堪堪搭建起来，形成一种暂时的静力平衡，形成你此时此刻看到的样子，但这些作用力的时间从不会是一致的，它们来去如潮水，其中某些会先退走，这有时几乎是注定的，有时则是可预期的，就像你知道建材的木头部分应该会比石头先腐朽，知道某人会先离开或死亡，知道激情总是比信念短暂、而利益的追求又总是比价值的守护顽强持久，最后留下来的总是它，凡此种种。当某一部分作用力抽离掉，这某人某事某物会发生什么变化（搭建方式改变）、

朝向哪边变化？未来的可能新样子大致如何？这寸心自知地帮我预先看出一些事（惟提前察知并不常是愉快的，经验上如此无可奈何），但重要的不是预知什么，而是让这些事成为可理解。理解更多时候发生在事后，特别是判断有了某种差池时，错误通过分解就不再是“一个错误”，而是错在哪里、我少想了什么或哪个作用力的时间尺度计算有问题云云，这让你能把事情继续看下去想下去，也因为有了理解牢牢相系，你跟眼前世界产生一种前所未有的亲密关系，一种奇妙的归属关系（如小说家林俊颖说的，“这一刻，我多爱这个世界。”），这些事会比较记得住、记得比较多，不会一切随风而逝。

我留意到昆德拉讲安娜之前的一个章节，小标题就叫“琐事的力量”，他这么说，说得很漂亮，也许还太过漂亮了点：“日常生活。时常生活里不仅只有百无聊赖，不仅只有微不足道的琐事，不仅只有重复性的事物以及平淡无奇的经验。它也是美：比方气氛的诱惑力；你我都可以从自己的生活中感受得到：隔壁公寓传送过来的轻柔乐声；风吹窗户，窗扇轻微掀动；教授单调的声音，那心怀爱情伤痛的女大学生听不进去的声音。这类微不足道的情境竟然可以使个人私密的事件染上不可模仿的独特性，让这事件在时间流里被定位，成为遗忘不了的事……在剧场里，一个壮阔的情节只能源自另一个壮阔的情节。只有小说才能发现琐事所具备的力量。”——让这事件在时间流里被定位，“定位”这个词真的好极了、准确极了。

每天，我面向着眼前的大台北市，向着人潮汹汹如河充满异国之人的永康街（先是日人，然后大陆，这两年则香港年轻人醒目地增加……），向着台湾到目前为止的文学书写成果及其形貌（写了什么、写到了什么、还会写出什么……），向着这一个个我

熟知的老朋友、书写者。也许是因为每天不间断地瞪视心生幻象什么的——这样一座城市、这一条街、这一些人和他们做着的事，仿佛从一个完整的、稳定的画面不断在你眼前打开来、分解开来，你还会看到每个部分的间距不断在扩大仿佛分离，每个部分仿佛都蠢蠢欲动有它单独的力量、单独的指向以及它想成为的样子。这座城市、这条街还有这些人会长时间一直维持眼前堪堪的形貌那才真叫见了鬼了。朱天心常为未来忧心，而我回应她的方式总是，我们倒不如想想三年之前，三年前当时我们能否想象今天是这般光景，而三年前我们看着的画面，这城这街这些人，除了某些片段记忆鲜明，我们一样已无从寻回，这可能不该只解释为遗忘，而是某种更换，我们自己是否也在时间之流中无可挽回地成了不一样的人，从而永久地改变了我们看事物的方式、改变了我们一己的世界基本图像。

《神曲》的地狱篇中，引导人维吉尔跟但丁描述这个塑像：“在那大海之中，有一个荒废的国，名字叫做克里特，那里曾经住着世界尊重的国王。那里有一座山，伊达是它的名字，从前山上是青枝绿叶，现在却是枯老了。雷婀选了这座山做她儿子避祸的摇篮，因为要他藏匿得更安稳，一班吹鼓手在那儿作乐，遮蔽了孩子的哭声。在山中立着一个巨大的老人，他的背向着达米打，他的面向着罗马，好像是他的镜子一般。他的头是纯金做的，手臂和胸膛是银做的，肚子是铜做的，其余都是铁做的，只有一只右脚是泥土做的；但是，在这个最弱的支点上，却担负了最大部分的重量。在这巨像的各部分，除开那金做的，都已经有了裂缝，从这些流出泪水，透入池中：这泪水经过山岩的孔隙，汇归地府……”——这是但丁用文字绘成的时间老人像，老人的泪水最终汇集成为忘川，让灵魂饮用好忘却此生的罪恶。我在想，这

并非实存的、只在但丁心中浮现的时间老人像（确实唤起了我们“清楚、犀利、令人印象深刻的视觉意象”），若舍弃文字，达·芬奇会怎么画出他来？当然，画并不难，而是做到如达·芬奇原来所说“更好的表达”，能够完好保有但丁每一字每一句的巨大力量，也画出每一字每一句洞窟般的巨大纵深、完好保有文字所联系的每一则故事和神话，以及人的记忆、遗憾和梦境？尤其是那只泥土做的右脚，“在这个最弱的支点上，却担负了最大部分的重量”。

我还想起另一幅画，本雅明所说那个“被历史的暴风背向着推入未来”的新天使画像，这画倒是原来就有的，由画家保罗·克利绘成，很多人在知道本雅明之前就看过——但激动我们的，究竟是保罗·克利的原画，还是本雅明以他的遗言文字素描的另一幅？

从绘画的素描走向文字的素描

从绘画到素描，再从素描走向文字，这绝非达·芬奇的初衷；其实达·芬奇本来是要弃绝文字的。卡尔维诺告诉我们，达·芬奇“他确实认为自己用图形比用文字更清楚地记录其科学研究。他在解剖学的笔记本写道：‘作家啊，你能以什么样的文字来传达像素描那样完美的整体造型呢？’不仅仅在科学方面，在哲学方面他也有信心借由绘画和素描来做更好的表达。”——非常清楚明白，要求回到整体、要恢复完整的视觉图像，达·芬奇（曾经）以为最好的方式是以图形来替代文字，他对作家的这句喊话，你看，对文字何等藐视何等挑衅不是吗？这其实是一种我们相当熟悉、人类历史每隔一阵子就会听到的主张，达·芬奇不同寻常的

只是，他没有“回去”，他奋勇走了下去；他本来要诅咒文字，最终却发现文字无法被替代，他祝福了文字。

图形和文字分别是什么？究竟彼此有何种程度的补充替代关系？我仍然以为最好的方法是把它们放回时间大河里来看，这不是我第一次这么做——用图形表达，这是人类亘古的方式，也许可以一直追溯到人类使用工具的曙光时刻，甚至还应该更早一些，没有颜料没有画笔或知道用木棒石头树枝，我们仍可想象人们会自自然然用手指头在沙地上画出某物，如日后的耶稣、欧阳修或童年去海边玩的我们自己，这时间量度，随着考古学的不断前推，如今可靠的数字是几百万年了；文字非常晚，它至多只能追溯回五千年前左右，而且只有其中极少数人，人类原来是不知不觉走上文字之路的。

我猜，达·芬奇原来的想法很简单，他以为文字是点状的、断裂开来的，图形以及素描才是连续的，可以呈现事物完整模样的。

所有的文字都始自象形，也就是一种快速的、线条化的、只抓重点或特色的图形（羊只强调弯角，树只画树干），是的，文字原来更接近素描，这至少告诉我们以下这几件事：一、象形阶段的文字，暂时可视之为图形的延伸，人们并不觉得自己在做一件不同以往事的事，更不认为自己发明了并使用着一种不同以往的记录表述工具和形式，我们讲不知不觉是这个意思；二、一种扼要的图形，意味着人关怀的是表述而非表现，这是一种需要，人活在有时间不停催促的日常生活里常常非如此不可，这样才追得上稍纵即逝的时间（所谓的“说时迟那时快”），追得上变化，好顺利说出我们当下急欲表述的某事某物。由完整的绘图走向简约的素描，我们不难察觉其中某种由静而动、由单一平面描绘走向连续性垂直穿透、由接受性视觉印象走向积极性表达的企图；三、

图形“够了”即可，不是要一丝不苟地画成某物，而是如卡尔维诺所说的，是“唤起清楚、犀利、令人印象深刻的视觉意象”，要求的便不是详尽靡遗，而是精准，得在完整的画面里抓住其核心、最不会遭误解误认那部分，因此，文字世界的技艺要求，更多是认识性的，是思索、分辨和捕捉；四、线条要画到什么地步才算“够了”呢？这是变动的，其成立与否端看对象是谁，端看人们共有记忆的存量而定，某物大家愈熟悉（即共有记忆存量愈大），线条就可以愈简单愈有企图。我们知道，长期来说文字有趋简的固定走向，这正是因为人们的共有记忆是累积的、不断扩大的，一个人的发现不断转变为知识再普及成众人的基本常识，凡此。然而，长期来说，这也一直是文字的根本弱点，因为会不断碰到没有这些必要记忆的人，碰到不同记忆的人（如异国异族的人），碰到复归遗忘的人，还会碰到不愿积存、保有记忆的人，由此，文字的扼要企图、抓住核心企图，最终可能孤立的成为只是一个谜。

总的来说，由绘图走向素描，是人要表述更多而非减少，呼应着人的认识进展——至少，象形文字有这样的潜力，有这样的可能。

文字何时和图形正式分离呢？就在象形字完成或说告终之处——人的认识是连续的也是自然统合的（包含全体生物性感官以及奇妙独特的人心作用），持续向前，但图形文字做不到，这里横亘着一道无可躲闪的断裂鸿沟：象形字成功地“画”完那些有现成视觉图像的东西，接下来呢？文字该如何继续跟上人类的此一连续的、稠密的认识之路，画出更多而且不断冒出来的那些非视觉性的东西？还有，在眼睛可见的世界，比方说长得大致相像的人、大致相像的树木，文字得如何才能克服视觉的限制以及图形重现的困难，精确地辨识出、并表现出其微差，告诉我们这

是松是柏是杉是桧并穿透进去？我们晓得，所有的文字系统原都始自象形，却也都很快走到图形的尽头，面临完全一模一样的此一造字危机，也几乎所有的文字系统都在这一刻“重来”。有趣的是，重来的方式还几乎一模一样，除了汉字艰难地、局部地存留象形之外，其他文字系统全都放弃图形，转向语言靠拢，代之以一组记录声音的、约定的纯粹符号。如果我们以人类的历史认识旅程来看，这意思是，文字搭乘图形的列车抵其终点，它“聪明地”跳上语言的列车好继续前进，日后，文字还会再跳车一次，告别语言，兀自前行。

我自己一直认定，这才真正算是文字成立的时刻——在此之前，文字仍处于某种“胚胎”状态，意即由图形而线条的特质已让日后文字的蜕变完成成为可能，但基本上它仍在图形表述的概念之中，只能做到是某种点状（强调性、标示性、记忆辅助性）的特殊应用工具；一直要到成功跨越此一造字鸿沟之后，文字才开始可以单独地面向世界描述世界，才缓缓建立成独立对应完整世界的系统，才真正做到原来绘画没办法做到（跟上）的事，去到并打开图形到达不了的另一个豁然世界。当然，这个人造系统仍是不完美的，“零碎而不完整”（卡尔维诺），尤其他对记忆的过度依赖，更时时令人不安，但这是人惟一的、仅有仅能的。

重说这个已近乎常识的造字往事，我想指出的是——我以为达·芬奇几乎是重走了一次人类的造字历史之路，也同样很快发现并受困于此一眼前鸿沟，而且还做了一模一样的事，那就是告别绘画走向文字，只除了在他身上这显得更动人也更富启示性：那就是告别他最擅长的绘画，不得不走向他毫无把握可言的文字。

借由这道鸿沟，我们也能看出来达·芬奇“素描”的两阶段不同意义——之前，素描加绘画，这素描是常识意义的就那种素

描，描绘事物的某一静止形貌；之后，素描加文字，素描则进入到文字的领域，它动了起来，且不再限于外形的勾勒。当达·芬奇说他有把握用素描更好地表达他科学的乃至于哲学的思维和发见时，很明显，这素描已是隐喻之词了，这得是一种可以捕捉、呈现只发生于人心奇特意象的素描，一种可记录某一道轨迹、某一系列变化、乃至于可以同时掌握事物在时间之流中每一刻微妙变异形貌的素描。就像我们看到的，达·芬奇如何精准地素描只有他一人看见、人们没足够共同记忆可支撑、那只所谓威严而端庄犁耕过波浪的大海怪。

然则若再进一步呢？你用什么素描比方康德的《纯粹理性批判》、比方叔本华的《作为意志和表象的世界》呢？

这两阶段素描最大的不同，在于构成线条的点，由标示性的数学点更换为微粒般、针尖般的文字点——数学的点只有位置，点本身是没差别的；而文字的点是有内容、有内部、有多重意义可能的，这才符合我们所认识这样一个稠密的、每一事物具体存在、有里有外的多样貌世界，“我认为我们总是在寻找某些隐藏的或仅仅只是潜在的或假设性的东西，每当它们浮现在表面，便追踪其线索。”原先的图形止于表面，只有文字才穿透得进去，“文字连接可见的蛛丝马迹与看不见的、不在场的事物，我们渴望或害怕的事物，就像脆弱的临时吊桥，悬在深渊上空。”

用我们稍前所谈的《安娜·卡列尼娜》和《尤利西斯》来说，安娜微粒般的心思是有内容的，是文字的点；布卢姆的意念微粒则是没意义的（乔伊斯要说的正是这全无意义），被还原为一个个数学点。

此外，数学的点没有记忆，无法说明自己；文字则是人记忆的凝结点、记忆的携带者。我们晓得，人认识某种前所未知的新

事物（即认识的进展），得仰靠比喻（直喻以及更间接、更微妙的隐喻）来联通已知和未知，通过一个个相似性的接触点才得以进入，携带着记忆的文字正是一系列的接触点，从已知转身进入未知的奇妙之门。

毫无疑问，达·芬奇一开始是把事情想得太容易了——其实已没有简单的、现成的图形可回去了，因为又经过了几千年认识的确确实实进展。我们对眼前世界、对所有的事物和人已无可逆转地知道了太多太复杂；我们已知道这一切并不仅仅是我们眼睛看到的样子而已，我们还看过了它们在不同时间、不同视角、不同的想象和期盼里呈现的各种样貌（一个国家、一个城市、一条街、一个妻子或丈夫）；我们更已察觉出它们并非一体成型，而是由各个微粒各种作用力量脆弱且暂时地搭建，事情还会有变；此外，我们还看出了处处裂缝，累积了一堆疑问待解。它们不再像一幅一幅清晰无误、谁看都那样的画，而是更像一个一个纠结盘缠的结，“卡尔洛·埃米利奥·加达终其一生都在试图说明世界是一个结，一团纠缠的纱线；一方面呈现世界，一方面尽量不减其纠缠不清的复杂性，或者，说得更清楚一点，就是要同时呈现最不相干而汇合在一起决定每一事件的要素。”

所以达·芬奇后来的素描、文字意义的素描是什么？我会说比较接近是这样子：“我应该拉哪一条线，才能找到手中的线头？”——其实不止达·芬奇，不止说这话的卡尔维诺，这是每一个书写者每天面对着、苦恼着的事，我们该说这就是书写的根本处境吗？这也正是托尔斯泰尽力为安娜所做、而乔伊斯（基于某种极深刻的虚无）放弃为布卢姆所做的事。今天，的确愈来愈少书写者愿意去找出、去拉这条线，只因为如昆德拉所说的这确实非常困难，但书写者还是不能只摊开给我们混乱和无序（博尔

赫斯也说，写混乱最容易，只要写就行了），书写者得负责找出每一个点愈来愈微弱、不确定的彼此关系，恰如其分地联系起来，并尽可能小心地抽出，尽可能干净地呈现。这让书写成为一个很难快得起来、得一试再试并屡屡感觉不可能的工作，更糟糕是让正确地书写成为一个极不划算的工作。

屡屡感觉不可能，这话也是卡尔维诺自述的，也许我们还可再加上他另一番书写经验之语来多说明："但我很快便发觉：我视为写作素材的生命真相，以及我的作品所欲达到的轻快笔触两者之间，存在着一道鸿沟，我必须持续努力，才得以跨越。或许，就在那时候我才逐渐意识到世界的沉重、迟滞、晦暗——那些特质一开始就黏在写作上，除非找出办法闪躲。"

原来想以图形素描来取代文字的达·芬奇，也必定是这样"但我很快便发觉——"

能一次解决吗

如今，黏在书写者笔上不去的这个沉重、迟滞、晦暗的世界究竟是怎样、哪来的一个世界？根本地说，这是一个我们已走得太远、知道太多、细节知识不断堆积、不断感觉彼此远离、支离破碎的世界。如今，我们时时感觉要完整、清楚地讲一件事多么困难。

博尔赫斯曾好笑地这么写过："一七三一年前后，一个德国研究人员用很大的篇幅撰文讨论一个问题：亚当是不是他那时代最好的政治家，甚至是最好的历史学家、最好的地理学家和地貌学家。这种可笑的假设不仅要考虑天堂般国家的完善与否，也要面对没有竞争者，还要考虑在世界起始的那些日子，某些学科是很

简单容易的。当时的世界史是宇宙惟一居民的历史，这种历史只有七天，当那时的考古学家还真容易！”

这总让我想起高中考大学那时候，我自己人生里从没任何一刻那么没出息过想当美国人——至少，他们不用熟读、背诵长达五千年的历史，那么多人名，那么多不可磨灭的年月日，那么多必须知道的事迹及其来龙去脉云云；他们，就像某法国人嘲笑的，美国人没事在家时总会想想他父亲，想完父亲再想祖父，想完了祖父然后呢？然后就没有了。杨照最近一篇文章告诉我们，他刚完成一个系列性的中国历史讲座，前后讲了超过两百六十个小时，而杨照说这还是他拼了命浓缩简化的结果。

我们晓得，美国小说家福克纳便是这样一个在家喝酒想自己祖父的人，一辈子只写“一方邮票大的土地上”的两代人。福克纳想完成一幅完整的图像，他命名为“约克纳帕塔法”的微缩世界，也自以为必定会完成，所以他也耍帅地提前宣告，完成的那一天他会把铅笔折断，誓不复出，一切到此为止。事实结果是，根本没有福克纳想象的这最后一部黄金之书，连一点可能模样、一丝迹象都没有，只有一个时间到了的奋战不懈小说家，和一整叠让人望之生畏的、各自喧哗的长短不齐小说。文学史上，像福克纳这种等级的小说家，也许没有人把小说写得更像一个个结，什么都错综复杂地绞成一团，有时他也漂亮地拉出一条干净晶莹、让人赞叹不已的线，比方《我弥留之际》，也有没办法只能把实在难以理清的一整团捧给你，你要读自己来吧，像是《押沙龙，押沙龙！》；也有像《喧哗与骚动》那样，他前前后后拉动了四条线都觉得不成功，最终（十五年之后）他索性翻出了这两代人的时间围墙，回头从两百年前才刚渡海上岸的苏格兰先人讲起，意思是把整本小说放在这样长河的时间基础上，这一切才得到妥适的

说明，当下这些人、这些遭遇命运这些罪愆才可以理解。

“某一特定的论辩与它所有可能的变化和替代之间的关系，一切可能在时间和空间中发生的事情。这是一种吞噬性而且具毁灭力的着魔，足以使得书写变成不可能。为了对抗这种妄念，我试着为我必须讲的东西界定范围，将之区分为更小的范围，再将这些范围作更细的区分，如此一直细分下去。然后另一种晕眩感便围绕着我，那是细节的细节的细节所造成的晕眩感，而我便陷入极细微、无限小之中，就像我先前淹没在无限巨大里一样。”——卡尔维诺讲的是他一个人的书写，但我们看，这其实也是人每天每时思索事情寻求真相的事实，是人类不断认识世界的必然前进方式。而且，这带来的不只是一种晕眩感而已，而是现实里一个个不断依此切割、切线飞出、且壁垒（各自知识成果）愈堆愈高、外头人跳起来都看不到内部的学科，一个个迷人但你埋进一辈子都嫌不够的封闭知识系统，一个我们举目可见的支离破碎世界。

那种一个人既是这个家又是那个家、样样都会、知道全部的时代早已一去不复返，达·芬奇很接近这样的人，尽管我们不确定他是不是人类历史上的最后一个。也许正因为这样，他比其他人（不只同代）更早察觉出这种“细节的细节的细节”的点化威胁，更早察觉出整体的逐渐殒没，实像的消失，以及随之而来意义的不在、不复、无所凭依从而根本性的无由发生。达·芬奇原想“一次解决”它是吧。

“在现代这个被哲学离弃的世界里，在这个被数以百计的科学分析领域弄得支离破碎的世界里，小说成为我们最后一个观察孔，从这里我们还可以将人类生命当做一个完整的全体来看待。”昆德拉如此解说埃内斯托·萨瓦托《地狱使者亚巴顿》这部小说中“作者个人的深思”，很显然这些话也都是他同意的、想说的——

但这番确确实实的话，终究并没有告诉我们何以小说（或文学）会是这么一个最后的观察孔。现实里，毋宁是小说（或文学）一样在变得支离破碎；现实的真相毋宁是，博尔赫斯有回咕哝着这么讲，我们从荷马寥寥几句话里，便知道了阿喀琉斯大概是个怎么样的人，甚至还知道某件事发生时他会如何反应如何行动；但在《尤利西斯》里，我们听了乔伊斯讲了布卢姆此人成千上万件事，还听见他一天之中每一分每一秒的私密心事（昆德拉讲，乔伊斯在他心里放了一具大麦克风），但我们还是说不上来他是怎么一个人，连个基本模样都凑不起来。

这毫不奇怪，小说、文学的书写，包含在人类总的这趟认识之旅里头，没有豁免，也不拥有什么特殊的秘技（也许除了文字之外），这好像讲，要其中一个溺水的人奋勇去救起所有溺水的人。我们只能说，文学对此仍保有较深刻的不安；文学至今没有放弃，没像科学或经济学那样早已堂皇宣称自己只处理这些不管那些（举凡价值、情感以及所有应然性的东西）；是文学认领了这个最困难的工作、这个随着人类认识的进展更显得屡屡不可能的工作。所以，几乎完全一样的豪情话语，在卡尔维诺那里，我们便听出来其中的言志成分："过分野心的构想在许多领域里都可能遭到反对，但在文学中却不会。只有当我们立下难以估量的目标，远超过实现的希望，文学才能继续存活下去。只有当诗人和作家赋予自己别人不敢想象的任务，文学才得以继续发挥功能。因为科学已经开始不信任一般性说明和未经区隔、不够专业的解答，文学的重大挑战就是要能够把各类知识、各种密码编织在一起，造出一个多样化、多面向的世界景象。"

一次解决，一次说出一整个世界，认识的统一场论，这是个古老的做法，集中发生在分割裂解的初期阶段，也一直是人的一

个理想；哲学家大概是最喜欢、也最后一批这么想事情的人。小说史上，最接近的大概是自然主义书写，发生于大叙事小说之后，是对大叙事小说往往流于太粗线条、太理所当然、太只此一途线性叙述的不安及其质疑——自然主义，我们开玩笑来说这半点也不“自然”，人不是这样看世界的，至少不是这么开始的，人的目光自自然然地有所选择从而也大量地视而不见，人众里寻他地会被其中某一人某一物某一事某一动人的景象所吸引，盯住它凝视它再次找寻它从而展开认识，重现这样的发现之路及其认识成果便是亘古以来的说故事方式，现代小说书写基本上也是循此开始的。因此，自然主义书写其实是一种反思，基于一种人和世界更精细、更不可舍弃也更不确定关系的察觉，为此，书写者退后半步，压抑下自己（情绪、好恶、企图云云），先耐心地、烦琐地、均等地、尽可能巨细靡遗地描述外头世界的完整模样，好把人的认识置放在这样一个更复杂的基础之上。

由此，自然主义书写产出了小说史上最沉闷、最机械性、最助眠的一批小说，我们可不在意它们，一如小说史自身已根本地遗忘掉它们。我们要看的是它最好地做到了什么——最精彩的人当然是福楼拜，最美妙的一部作品是《布瓦尔和佩居榭》，依卡尔维诺，“他把生命中最后的十年投入《布瓦尔和佩居榭》这部有史以来最具百科全书规模的小说。”

台湾一直没这部小说的中译本是不是？这本书也一直是我编辑生涯的一个未竟之志，一直放在我那张想找机会瞒天过海出版的书单上首位。《布瓦尔和佩居榭》写在《尤利西斯》之前，毋宁更宏伟更富企图，我一直以为，《尤利西斯》没那么不可思议，不敬地来说，它其实是《布瓦尔和佩居榭》的普及版简明版，但乔伊斯真的处理得更干净更精细。

布瓦尔与佩居榭是两个人，两个“像是某种神话里面走出来的”人物（昆德拉），他们原本想穷尽人类所有的知识、所有的书，包藏着一个完整理解世界的企图，但是“每一卷书都为这两个自学、纯真的人展开一个新的世界；可是，这些世界却都相互排斥，或至少互相矛盾，以至于破坏了任何明确的希望”。最终，“布瓦尔与佩居榭放弃了理解世界的愿望，认命于抄写员的工作，并决定致力于誊抄这世界图书馆所有的书。”

福楼拜一次走到了两个尽头，完成了两幅白骨青冢图——一是布瓦尔与佩居榭，另一是他作为小说家的自己。

通过这两个抄写员，我们看到了，把人类所积累的全部认识置放一起，并不呈现出一种井然有序的、稳定的整体面貌，并不自动构成一个中世纪之前人们相信的那种和谐整体，相反的，我们毋宁更察觉每一部书、每一部作品的强大离心力量，所以这两个家伙只能“放弃了理解世界的愿望”。而转向抄写所有的书是什么意思？这些书不是原来就都存在吗？多一个版本多一个传阅或存留可能是吗？但人类不已开发印刷术等各种复制技术了吗？这个行为甚至一并放弃了选择、分辨、指引的任何诸如此类企图，这两个人穷尽余生，却让自己完全透明，他们穿越过世界图书馆和人类总的知识之海，干净到、无意义到胜过微中子穿越过万物（微中子还会卡住一两颗留下来、被科学家发现），他们加上世界再减掉自己，世界仍是原来那个世界，全然不动，全然虚无，福楼拜最终要告诉我们正是这样吗？

小说家福楼拜自己这边，则是书写这一活动、书写者此一身份职志的一种尽头——用卡尔维诺的话说是：“为了完成这篇关于两位自学抄写员的百科全书式史诗，在现实世界中就必须付出平行对等而绝对巨大的努力，那就是福楼拜亲自将自己变成一部

宇宙的百科全书，以一股绝不亚于其笔下角色的热情，去吸纳一切他们想要化为己有、却注定被排斥在外的知识碎片。”我们以实际数字来说，这十年，福楼拜为此书写读了超过一千五百本书（一八八一年一月，福楼拜写道：“你可知道我为了这两位良友，必须吸收多少册书籍吗？超过一千五百本！”），也就是说，平均每两天就得彻彻底底读完一本书，而在此同时，人类在这十年又产出多少书呢？参照数字我们以前讲过了，光台湾一地，一年约三万五千种。

书写本质，这是安贝托·艾柯讲的，要绘成一张和原来世界一模一样、大小相同的地图，这根本上是不可能的。

这也是昆德拉说的，我们人只有太短的生命、太少的时间。我们已发现、已创造了太多比我们一生长太多大太多的东西。

这还是卡尔维诺说的，我们一再发现，最微不足道的事物可以而且总是一次一次成为关系网络的中心点，“作者不由自主地寻索那些关系，繁衍细节，于是他的描述和离题就变得漫无止尽。无论出发点为何，眼前的事不停地往外扩张，席卷更辽阔的视野，如果让它向四面八方继续延伸下去，最后终会囊括整个宇宙。”

喜欢一次解决的哲学家哪里去了？这一世纪以来，所谓“在这个被哲学离弃的世界里”，哲学家成为人类世界最虚无、最告诉我们这也不可能那也不可能的人，从康德走向海德格尔、德里达，我不以为这是偶然的，正如这样想事情的小说，走向了《布瓦尔和佩居榭》和《尤利西斯》。

加西亚·马尔克斯被问到他最早的小说《枯枝败叶》，曾不好意思地说，当年那个年轻的作者，好像以为他这一辈子只写这一本书，所以把他所知道的一切、想着的一切一次在这本小说写完。

比较对的书写是，这部小说怎么样都写不进去的，那就下一

部小说来写；如果真的那么舍不得、难受、那么魂萦梦系，岂不是恰恰好说明这就是下一部小说要郑重面对的，就是下一部小说的“题目”——它开始想的地方，它进入的地点，下一道线条的第一个点。

一端是无限大的整体连同它的虚无陷阱，另一端是无限分割的细节连同它支离破碎的另一虚无陷阱，所以卡尔维诺这么描写他的书写、他的闪躲方式，小心翼翼却又极其忙碌：“我不断地在这两条路径之间来回变换，当我感觉到自己已充分探索了其中之一的可能性，便赶紧冲到另一条路上，反之亦然。”——这非常有趣，原本沉静不动的书写被他讲得如此激烈匆忙，像什么呢？我以为最像一只忙碌不堪的蜘蛛。也许书写者真的最接近蜘蛛没错，在从不止歇的“偶然”狂风暴雨击打下，埋着头一次一条细线地反复编织，以尽可能绵密但无法不显得疏漏的文字之网，尽力去呈现、去贴近以及一次又一次去想象那一个稠密且连续的完整世界。线总是嫌不够多没错，也因此，书写者必须理解彼此并信任彼此，包括信任并试着去理解未来的书写者，如同他信任、理解自己尚未书写的、以为必须要写的作品。尽管这样的信任和理解有时候并不容易，很不容易。

这每一条线，也就是书写者每天的工作，韦伯所说“当日的要求”——书写者至少保有着某种整体的知觉，也许是模模糊糊的，包括某个捉摸不定的世界图像、某种人在广漠时间空间之中的此时此地处境感受、某些隐而未宣甚至辽远尚未成形的企图云云。蜘蛛织网是否“心里”也先有某一个网的完整样子呢？但写的这一刻，他专注的就是这个人、这一物、这件事，思前想后要弄清楚、要说清楚的也就只是这个人、这一物、这件事。

这也许让书写不感觉那么不可能，可也并没容易太多。真正

的困难是，我们不是知道得太少，而是已知道得太多；知道得太多却又远远不足不完整，紧紧黏在笔上的便是这么一个沉重、迟滞、晦暗的世界。我们已站在人类认识之路末端的这一事实。

加西亚·马尔克斯有回接受访谈，独独问到他的妻子梅塞德斯时不知语从何起，他理由便是，只因为他对梅塞德斯太了解、知道太多了，他们从十三岁就相识相处，人生长路漫漫，有太多别人不在场、并不拥有的必要背景记忆，不连同这些，怎么说都感觉不对。梅塞德斯再无法简单一两句话说出来，但我们可以在加西亚·马尔克斯的小说中一次又一次看到梅塞德斯出入其中（通常扮演着某种理智、沉着、固执守恒如花岗岩的力量，也会失控地出现金牛座女性的欢快、享乐和欲望，比方《霍乱时期的爱情》里费尔明娜奇怪但如此理直气壮的“东食西宿”爱情特质，凡此），可能也只能这样，把她放回可以说清楚她的某个世界里、小说可召唤回来的那个世界里。

书写者当然可以假装什么事都没发生过，像三千年、五千年前人们那样说话，可也只能说出来三千年、五千年前那样子的话。书写者若希冀有所不同，能讲出进一步的话语，能有新见识，能写出（稍稍）不同以往的作品，这别无选择了，就只能毅然穿越过这一整片令人生畏的知识密林——书写，即便只是写眼前某个人、某一段爱情和外遇、某一次其实天天都发生的家庭纠纷，这一路之上，都已布满了各种知识成果，挤满着史学、生物学、人类学、社会学、心理学、经济学等等，对了，当然还有医学，医学愈来愈重要不可不察。这每一处都睿智、迷人、经历丰硕指证历历，都自成天地但同时自身矛盾难解还彼此喧哗纠缠，也每一处都提出质疑要求解释。书写者不能闭上眼睛、用蜡丸塞住耳朵不看不听如尤利西斯的手下一干水手，书写者至少得做到像尤利

西斯本人一样，把自己牢牢绑在船桅之上，为着听女妖塞壬的歌，冒着诱惑、心生妄念并迷失不回的风险和痛苦（尤利西斯一探究竟的此一好奇非常有趣，是《奥德赛》全诗令人印象很深刻的一幕）。书写者非得进入不可，但还得想办法脱离（卡尔维诺的用词是“闪躲”）；得试着获取，又同时得知道如何挑拣、怎么拒绝；最终，他还要说出这一切来。

这样一道堪堪蜿蜒而过的、漂亮的、微光晶莹的细线——我相信这才是卡尔维诺如此郑重其事再谈精准的用心所在。精准自始至终是人认识的基本要求，一直都是书写一事的不懈目标，只是，如今精准何其必要何其迫切并且有着更高规格的要求，只有这样，书写才不至于被知识的数不清碎片所淹没，才能让人犹有机会从这样既深且广的知识大海中浮得出头来，在昆德拉所说人已显得太短的生命里，我们才可能还有时间。

这样一道细线，也必定是很脆弱的是吧，最终会断在哪里呢？很简单，依铁链原理，就断在承受力最弱的那一个环——如此，我猜是记忆，精准所赖以成立、作为基础的必要共同记忆。

人们没见过羊，记忆里完全没有羊，你精准地画出美丽的弯角，这有什么用呢？如何无中生有唤起“清楚、犀利、令人印象深刻的视觉印象”，好把接下去的话顺利说出口。

最精准的文字于是成为最不可解的文字，人们完全看不懂的文字，成为汇归地府，汇为忘川的蜿蜒泪水。这就不是书写者所能了，而是这个工作的消失——一个人们已知道太多却不愿记得任何的世界，一个博尔赫斯所说历史疲惫的世界，尽头处大致如此，我们如今到达了没？很靠近了吗？距离还剩多远呢？

十四　叛国的六十二岁间谍卡瑟尔

“你知道我过去从不信仰宗教——我把上帝留在了学校的小教堂里。但我有时候在非洲遇见的牧师却使我又信了——有这么一会儿——浅尝即止。假如所有的牧师都像那样而我也能经常看到他们，也许我会通读耶稣复活、童女生子、拉撒路，所有的经典。我记得有一位我遇见过两次——我想把他用为特工，就像我用你那样，可他没法用。他名叫考诺利，要不是欧考耐尔，他在索韦托的贫民窟工作。他对我说的话跟卡森说的一模一样——见到蠓虫犹豫不决，见到骆驼倒一口吞下……有这么一段时间我对他的上帝有一半相信，就像我对卡森的上帝那样。也许我生来就是半信半疑的人。当人们说起布拉格和布达佩斯以及如何在共产主义那里找不出一张人性的面孔时，我保持着沉默。因为我见过人性的面孔——至少一次。我对自己说如若不是卡森，萨姆就会生在监狱，而你很可能性命不保。有一种共产主义——或共产分子——救了你和萨姆。我不相信什么马克思和列宁，正如我不相信圣保罗一样，但是难道我没有表达感激的权利么？”

这段话是英国的老情报工作者卡瑟尔讲的，听的人是他的班图族黑人妻子萨拉。话语中的卡森则是共产党员，不像个苏联特工而是像个人道主义者那样在非洲工作，曾伸手援救萨拉和她儿子萨姆（和卡瑟尔没血缘关系），卡森自己倒是陷于南非种族隔离政府的牢狱并死在里面，死因据称是“肺炎”但天知地知。七年之后，卡

瑟尔动情他讲这番话，是因为那天晚上他才刚得知卡森的死讯。

这是格雷厄姆·格林的小说《人性的因素》，告诉我们老间谍卡瑟尔叛国的故事。

卡瑟尔六十二岁了，其实已像个老公务员等着退休，和他的助手阿瑟·戴维斯负责非洲部门的情报作业，但非洲已不再重要了，“戴维斯和他自己随时得有一人留着，以应付紧急电报的解码工作，这是很明确的；可他们也很清楚，在他们所属单位的这个分部里，从不会有什么真正的紧急情报。英国与由他俩负责的东、南非各地的时差通常都绰绰有余——即使是约翰内斯堡也相差了一小时多一点。在这个单位以外，没有人会操心消息的迟滞；戴维斯常说，世界的命运永不会由他们这块大陆来决定。”至于卡瑟尔本人，他沉默而且生活单纯、规律守时，部门的安全调查报告讲，“幸福的二次婚姻。第一位夫人在希特勒闪电战中丧生，良好的家庭背景，父亲是医生——就是那种老派的普科医师，自由党党员，不过请注意，不是那种‘革新派’，照料病人一辈子，常常忘了寄账单。母亲还健在——闪电战时她当过防空组长，得过乔治奖章，可以说爱国热情很高，参加保守党集会。家世很不错的，你得承认。卡瑟尔没有酗酒的迹象，用钱也很谨慎。戴维斯在波尔多、威士忌和他的捷豹上开销很大，常去赌马——伪称判断正确，赚了不少钱——那是花销大于收入的经典托词。”

这是什么意思？大致意思是这是一个并不值得叛国的叛国故事，也是一个感觉并不存在充分理由叛国的叛国故事。依一般谍报小说的标准而言，这太低温太不吓人了，卡瑟尔能经手的、持续传交给苏联的根本不是什么爆炸性的东西，是成是败也根本不足以撼动国家世界一分一毫，一如苏联那边所说的："你传给我们的那些经济情报本身是毫无价值的"；小说不惊险，或者说没有那种惊险，也可以说这样才从那种制式的、流行的惊险"解放"出来，危险的事持续发生在深一点的地方、某个人心深处；也惟有心存类似关怀的人才可能察觉出凶险，才感觉一步步读来如此惊心动魄。这当然才是书写者格林要的，一个并不重要的人在一个并不重要的位置，我想起来昆德拉的这番话，说的是另一本小说但无妨："每次我想读这本书的时候，我都习惯随意翻开，哪一页都好，也不去管上文下文会是什么；就算是'故事'还在，它也是进展缓慢，毫不爱出锋头，完全无意将读者的注意力吸引到它身上；每一篇章自身都构成令人惊奇的理由，因为每一篇章都是一项发现。思考尽管无所不在，但不至于减损小说的小说特征；思考丰富了小说的形式，并且不可限量地开拓了所谓'惟有小说能发现和述说'的范围。"

也正因为如此不具典型的叛国理由及其一切可能征象，英国情报高层察觉非洲部门泄密时，怀疑的是戴维斯而不是卡瑟尔。他们利落地秘密毒杀戴维斯，死因是"肝病"（如同卡森死于肺炎），真正担忧的也不是泄密，而是随泄密而来的一连串公开审判和丑闻，护卫的当然不是大英帝国或人类世界，而是情报单位本身。换句话说，根本没有人认为卡瑟尔是危险的。

从头到尾只有一个人察觉出来卡瑟尔是危险的，那就是卡瑟尔自己。危险之感来自他知道自己太爱妻子萨拉和儿子萨姆连同

她们的一切；不是那种激情四射的爱，倒比较像是一个人用自己身体覆盖着另一个人身体那样，保护他不被这个世界侵害，保护他度过这一夜不失温而死（这一图像我们借自格林的另一部小说《一个自行发完病毒的病例》），是一个六十二岁思前想后男子很审慎的、很完整的爱；六十二岁可能不是任意选择的年龄数字，格林要的，可能是昆德拉所说："一个人生经验丰富的成年人看待世界的方式。"包括看待爱的方式——这卡瑟尔无法也羞怯地不愿意想得很清楚，他只不安地跟自己讲，"爱情如同铤而走险，文学总是这样宣称……他说得更多的也不过是'我挺喜欢我妻子'。"还有，"他对萨拉的爱让他和卡森走到了一起，卡森最终又将他引向了鲍里斯。恋爱中的男人如同一个无政府主义者，怀里揣着定时炸弹走在世间。"

这仿佛说的是，人服膺着情感的完整要求，全心全意顺着这样流体也似的情感往前走，在这样一个割裂处处的世界里，卡瑟尔知道自己迟早会走得太远，会一再越过那些不允许跨越的界线，直到最后那一次再无法回头，这几乎是注定的，所以说是定时炸弹。

卡瑟尔传交最后一份情报时戴维斯已死，意思是他完全知道情报一交出去他就曝光了，定时炸弹时间已到，"显然，戴维斯的死使得非洲部的情报传递必须终止。如果继续有泄露，那么谁负其责便是不言自明的，可如果泄露停止了，其罪肯定就归于死者了。"——这是典型的格林书写，永远不故意装傻，不让事情只糊里糊涂发生，不让侥幸、偶然渗入从而模糊掉事物的清晰模样和人的思维焦点。我们说，如果人犯下了致命的"错误"仅仅是因为一个人自己的脑袋不清，这样的错误岂不是很容易就防范避免？这样的错误还有什么分量可言？人类的种种难解困局和失败只是因为人少了一点点小聪明、一点点预见明显后果的能力是这

样子吗？装傻是很常见但很坏的书写习惯，卡瑟尔（以及格林的一堆小说人物，如狮子山的斯考比、墨西哥的威士忌神父、越南的福勒、刚果的奎里等）的明知故犯，才持续把我们逼到某个深刻的抉择路口，显示给我们看这个世界不舒服的真相以及人某种难以遁逃的所谓处境，你要这样活着、要自己是一个这样子的人、保有着某个完整的东西不毁坏，你就得一一支付这些代价。

卡瑟尔最终落脚于莫斯科，只身一人，这是个要不就白天很长要不就黑夜很长的地方，时间空荡荡的，人常会用来喝酒、沉思、把记忆晾衣服般一件一件拿出来从头想过——卡瑟尔几乎没叛国潜逃的感觉，因为萨拉和萨姆的缘故，他不知不觉早已习惯用黑人的眼光看世界，或说因此更完整地要求、期盼这个世界，就像他说自己是个“名誉黑人”，或像萨拉讲的，“哦，他的国家，他曾说过我就是他的国家——还有萨姆。”卡瑟尔真正感觉抱歉的，是家里那只一无是处的笨拳师狗布勒，为了逃亡他必须亲手处理掉它（“卡瑟尔在想萨姆将会如何得知布勒的死讯。他知道自己永远也不会得到原谅”）；此外，就是无意中作为他代罪羔羊的戴维斯，尽管卡瑟尔一直为他的清白辩护，包括戴维斯生前以及死后。这样的负疚，太明显了，绝不来自一个叛国者的罪恶感，而是源于最素朴的“人性的因素”，没罪的生命（因为他）遭到伤害，这是卡瑟尔真正的背叛和缺口，不管这是一个多失败的人、一只多没用的狗。

一些叛国者

“我不会为我的国家杀人，我不会为资本主义、共产主义、社会民主国家、福利国家而杀人。我会因为卡特杀了某某人而杀掉卡特。为了家庭的恩怨杀人，比为了爱国或喜爱哪种经济体制杀

人理由更充分。我爱、我恨，都是我个人的事，我不会在什么人的国际战争之中扮演五九二〇〇之五。”——一样的话，也可以用这样的方式和语调来讲。这是格林的另一本小说《哈瓦那特派员》，说话的人是被英国以打工仔方式吸收为特工的在地吸尘器小商人伍尔摩，他比卡瑟尔幸运，不具正式情报人员身份又远在千里之外，不存在叛逃问题，还拥有主场优势可把一整个英国情报当局愚弄一番，没有伦敦的阴湿和莫斯科的酷冷，结果是一部上好的喜剧，带着加勒比海特有的欢快笑声。

我们来想一下，小说中还有什么样的叛国者？他们叛国的理由又是些什么？

也许因为格林的关系，我第一个想到的是他鹰眼视出的约翰·勒卡雷，《锅匠，裁缝，士兵，间谍》书里的叛国者不是卡瑟尔这样无足轻重的人，而是上达最高层，就是“圆场”（亦即英国情报局，SIS）的四大巨头其中一个，这个有趣的书名取自英国的古老童谣，这里作为这四个人的代号（第四个代号是“乞丐”，因为书名的美学要求做了调整）。

矮胖温和的退休老间谍乔治·史迈利（勒卡雷英谍小说世界里的“我”）奉命揪出这只“鼹鼠”，最终答案是“裁缝”比尔·海顿——比尔·海顿，勒卡雷化整为零告诉我们，是最聪明最迷人而且真的还长得很好看的英雄人物；父亲是高等法院法官，姐姐有两个嫁给贵族，念的是牛津大学，思想右倾但灵活开明，还是个非常不错的业余画家。一九三九年欧战开打就投身情报工作，长达几十年时间无役不与、无所不在，被圈内人称之为“当代的阿拉伯劳伦斯”，视之为英国希望（“你们都是被训练来帮大英帝国乘风破浪、征服世界的……乔治，你们是最后两个了，你跟比尔”）。但更深沉的，是负责逮捕他的年轻一辈特工彼得·吉勒姆

冲进门那一刹那脑中想着的，被这样的人背叛的盛怒以及极度悲伤："不只如此，远远不只如此。如今他目睹的这一幕，他才体认到，海顿可不只是他的楷模而已。海顿启发了他，他在海顿身上看到一种已经过时的浪漫主义，一种身为英国人的天职——这个观念虽然模糊说不清楚、难以理解，却让他这辈子到目前为止充满了意义。"

这样一个全身里外上下都是老英国的比尔·海顿又怎么会叛国？理由是什么？——小说中，海顿的自白系通过史迈利记忆的转折，（勒卡雷有意让它）变得破碎而模糊。大致上，海顿感觉某个世界正一去不复返，新的世界由美国所主导，而"资本主义挂帅的美国，对于大家的经济剥削，已经彻底体制化到就连列宁都无法预测的地步"，世界会因贪婪与封闭走向灭亡，这是他深恶痛绝的历史走向。海顿说，一九四五年后，有一阵子他对英国在世界上扮演的角色还感到满意，但他逐渐明了，那实在是一个微不足道的角色。他说不出是哪一件事对他的生命造成这种影响深远的伤害，他只知道，就算英国在国际强权的棋局中败下阵来，鱼价也不会有一丁点改变。他曾想过，当真正的考验来临时，他会站哪一边？经过深思熟虑，他终于承认，如果东西两大集团只有一方能在最后胜出，他会希望是东方。

所以海顿为什么叛国？他的自白结论是，"跟其他事情一样，这也是个必须从美学角度来做的判断。当然，其中也牵涉了一部分道德因素。"——一个基于历史美学理由、道德理由的叛国者，有趣。

这里，我们稍稍补充说明一下勒卡雷如此极有意思的书写手法——他裂解了自己。他通过海顿热切地讲出来自己某些尖锐、偏颇不易有充分理由支撑但有特殊洞见、不讲出来不快、不指出

来可能没人会说的话语，又通过史迈利冷静地来反对它质疑它，这正是米兰·昆德拉所说小说特有的“思考”方式之一。博尔赫斯指出但丁的《神曲》也巧妙用过这样的书写手法：但丁既是书写者本人，断然写出谁该上天堂谁下地狱炼狱，而但丁同时又是书中的一个人物，他惊见这样的地狱、炼狱和天堂，不时对这样的审判安排表示婉惜、怀疑和反对，拉开了思考的无尽空间，站在时代实然处境的但丁和自由独立思索的但丁这两者裂开的空间。

然后，像汤姆·克兰西小说《猎杀“红十月”号》里，那位日后由肖恩·康纳利主演、须发贲张又帅又智者也似的苏联核子飞弹潜艇船长，又为何叛逃——这答案明确、巨大、堂皇不留阴影，两三句话就全说清楚了：正因为苏联打造了这样一艘末日复仇天使也似的怪物，这艘潜舰没任何防卫意义，这是纯粹的打击武器，只用来发动所谓的第一击并持续把战争推向不可收拾、无法承受的地步，所以总得有人出来制止。

再然后，伊恩·弗莱明007小说里人又何以叛国——我们压根不会去想不是吗？书写者流水般写过，读者也流水般看过，停都不会停一下，人叛国还需要什么特别理由，不就金钱、女色、权位这些东西。我们有时候会察觉，乃是因为不免荒唐好笑，弗莱明小说另有一个固定的叛国（叛帮）族群，系由年轻貌美的女子间谍所构成，她们背叛的理由只有一个，或严格来说，一个人，那就是詹姆斯·邦德，用过都说好，这几乎是这组小说的约定、小说的前提。这个叛国族群有个较动人的名字，我们称之为“邦德女郎”。

回想一下，现实世界里人通常因何不惜叛国，答案的多寡顺序极可能和我们的叙述顺序正正好背反——最多的还是万用但令人沮丧的金钱、女色、权位，呼应的是伊恩·弗莱明；然后是汤

姆·克兰西，人基于某种义愤、某种最明白无误的是非，人看不下去了，被迫做出最后的抉择；再来是约翰·勒卡雷，人的信仰，人面对他一生的志业工作，在崎岖不平的世界和扭曲荒谬如一部疯子自传的人类历史里，不知不觉走到了某一个奇奇怪怪的地方，来到一个奇奇怪怪的时刻，原来一体成形并无疑义的东西（信仰、专业、人为之奉献一生的国家以及人的终极道德判断、人的希望云云）裂解了开来，你优先抓哪一个？救哪一个？哪一条线头才是打开这个结的最适一条？就像比尔·海顿这样，他这究竟是叛国还是对于英国（其当下、未来、记忆和梦想）一种更大更执迷的坚持和耿耿守卫？我们说，诸如此类的叛国者尽管不寻常但也并非太稀有，只是限于某些较特殊的人，在某种转折、迫促、晦暗不明能见度有限的历史时刻。这样的叛国有清楚的策略成分，这样的人通常有信仰有主张而且通常还带点浪漫色彩（不管我们同意与否）、有了一定年岁（有够长的工作经历，并习惯于较复杂地看事情），乃至于身在一定高度的现实位置上（从而有较全面的视野，也容易先一步察知各种潜伏的危险不安力量，此外，也才有足够的能量和实力支撑他的断然行动），像日本的西乡隆盛、像中国的汪精卫，大致上都可以这么来想来看。至于格雷厄姆·格林的卡瑟尔，之前我们极可能听都没听过有这样子的叛国者，是格林用了一整本小说才堪堪完整地写出来这样一个人，说服了我们；事实上，人类叛国历史档案里有没有卡瑟尔这个人并不重要，如加西亚·马尔克斯讲的，小说并不一五一十跟着现实，小说是写得让我们“相信”。

这个背道而驰的顺序，还可以让我们察知另外一件事——这似乎也是从通俗小说到一般小说、从享乐用的小说到认真思索的小说的一道顺序，是吧。

勒卡雷停住·格林开始

很明显，在伊恩·弗莱明的小说中，人为什么会叛国这件事从不真的困扰他，他只是因为情节的需要，故事中得有人负责叛国才行。既然，叛国不是一个思索的题目，而是用来制造出某种效果（背腹受敌的、危机四伏的、欺瞒斗智的……），这个叛国者最明智的方式必定是，尽可能叛得不起争议，叛得约定俗成，叛得让读者别分心，也就是说，别让它拉住小说，让小说停顿或减缓了速度，降低了惊险。我们看过詹姆斯·邦德的档案，在《俄罗斯之恋》这一集里，报告中指出，他机智、反应快速灵敏，擅长徒手搏击并且是用刀高手云云，但并不包括沉思这一项；对痛苦的忍受力极高，但限于肉体的折磨，并不及于思维的矛盾、茫然、沮丧和虚无；随身携带贝瑞塔小口径点二二以及腿上（或臂上）绑一把小匕首救命，不带书本遑论康德叔本华，昔日四下征战的亚历山大大帝至少都还带本《伊利亚特》不是吗？我们于是也无从得知间谍工作往往得耐心等待守候的漫漫时光邦德做些什么。《俄罗斯之恋》是个叛国的设局，叛国的简易再升级和应用，故事开始于来自遥远俄罗斯的一封奇妙情书，附一张美丽女子的照片，说她无可救药地爱上邦德，指定他在伊斯坦布尔相会，届时她将以英方垂涎已久的解码机作为礼物，带她投诚西方。一如今天素未谋面的网友约见，你知我知英国情报当局也知，这摆明了是个凶险步步的陷阱，接下来理应是一环套一环精致的、尔虞我诈的、层层剥开的用脑子用心智对决，但很抱歉并没有，真正展开的是一连串的枪战、爆炸、暗杀和拳脚相向，以及著名东方快车上的正邪最终大战。那个关键性的、作为诱饵的俄国美女间

谍呢？哦，她当夜和邦德赶第一时间在旅馆见第一面，或至迟到八小时后次日清晨起床，就从假叛国直接切换为真叛国，或说还原为她邦德女郎的真实身份，完全不浪费时间。

汤姆·克兰西的《猎杀“红十月”号》，纯粹从小说的故事设想本身来看，本来最应该认真思索追究叛国这一题目，原因很简单，这样一个苏联潜舰神话般、大魔法师般的传奇人物，静静地开一艘鬼魅一样的末日怪物向着美国而来，不最短时间弄清楚其意图怎么行——然而克兰西仍把这一切化为抽丝剥茧的层层解谜和见招拆招的机智对应，化为典型的推理小说惊悚小说桥段，包括如何可能（说服和欺瞒）让一整船上百人跟着他一起冒险行动、如何让不知情的水兵合理的离船、如何抢在苏联海空大军之前找到这艘船并如何安排接触确认以及如何神不知鬼不觉留下这艘船并藏起它，等等；克兰西一样把注意力集中在某人叛国所引发的华丽效果，而不是真的关心这个人。我猜，克兰西另一个有恃无恐的关键在于，他知道读者一旦接受（很容易就接受）东西冷战双方同时也正是敌我、善恶、正邪、好人坏人两方的此一基本前提，读者就不会自寻烦恼深究此事，这样的读者会比书写者本人更期盼“敌方”的叛国行动为真、为正当，如同他期盼美丽的女谍一夜之后化为邦德女郎，这一来一回一加一减是两倍（以上）的收益；还有，读者如不质疑这一流俗前提，就能读到并安心享受这样已消失停产于现实的美丽神话故事：一个来自悠悠东方的年老智者，一个此时此刻英气逼人的年轻骑士，这两人远隔、不识得彼此却如此知心，如同有某个神秘力量不绝如缕地联系起他们，如同两人做着同一种梦；他们远远高出世人一头，孤独地洞见并守护着人们的命运。他们终于见了面那一刻，也正是希望重返这个世界之时——

这样读小说，让我们比较“舒服”——舒服这个词是香港的读书人梁文道转述给我的。原来是，一名香港年轻学生告诉梁文道，他最喜欢某本书是因为读起来“很舒服”，梁文道骇异莫名，舒服，怎么会是读书的最主要理由呢?

我倒没这么惊讶，多年下来，我已经渐渐相信了，舒服是选书读书的理由，即使不是惟一的，可能也会是压倒性的理由，我视之为我们如今的文学基本处境之一。

好，我们先离开舒服的弗莱明和克兰西，转向不很舒服的勒卡雷和格林这边来，这同时也让我们离开了东西两方就是善恶两方的防护罩。我们这里只再追究一件事，那就是，谁抓出了书里的叛国者？如何以及经历了什么样的过程?

勒卡雷里，当然是贯彻始终的史迈利；格林里，却没那么当然是突如其来的丹特里上校。形态来看，勒卡雷把叛国者比尔·海顿藏起来，故事的进行放在追捕者史迈利这边；格林则把叛国者卡瑟尔完完全全亮出来，故事的主线跟着他走。

基本上，我们可把整本《锅匠，裁缝，士兵，间谍》看成是史迈利找寻出比尔·海顿的长途跋涉故事，为此，史迈利得整个退回这一切的原点，铺天盖地地重来——他调阅了所有还能找得到的档案文件，一个人藏身小旅馆顶楼房间里翻找过滤；他访谈所有还能找得到的昔日情报人员，已调职的、已退休的、已散落国内国外四地的，至于那些访谈不到的，比方说他曾见过面交过手的当前苏联间谍头子卡拉，就只能靠回忆的沉浸来一一重新逼问；事实上，史迈利还一再踏入亡魂的世界里如同尤利西斯那样，像已故的前任圆场领导人、他们所有人共同的老板“长官”，长官最后那段间谍岁月，悲惨地把自己关办公室里，被所有人看成是疯子加失败者，长官究竟发现了什么、已找出来了什么？亡魂还

包括史迈利的妻子安恩因此也就包括他自己，安恩已离他远去了，但安恩是一起走过这一路、曾经都在场的人，而且传闻指证历历和比尔·海顿有染，史迈利连内心最不堪那处角落都得再揭开来并咬着牙重走一次……

如此伤痕累累的漫长旅程终点，当然有相衬的结尾——结尾正是最高潮也似一场收网的大型猎狐行动，有精巧的陷阱，有一路的跟监者，有现场埋伏的特工，有架好的监视设备，有漫漫长夜耐心但悲伤的等待，就等某个人上门，谁进门谁就是这只鼹鼠。

勒卡雷极细心的是（这正是他不同寻常类型小说家的真本事之一），史迈利在猎捕成功那一刹那，“当然，他是知道的，他早就知道那个人是比尔了。就像长官也早就知道，还有拉康在孟德尔他家时也已经知道了那样，就像康妮和吉姆，阿勒莱恩与伊斯特哈斯，他们也都隐隐知道是他，却未明说，只是把这件事当成一个他们未承认也未诊断的疾病，希望自己可以不药而愈。/那安恩呢？安恩也知道吗？难道这就是那天在寇尔尼诗海岸上，笼罩着他们俩身上的阴影？”

相形起来，《人性的因素》显得什么都没有，破获那一刻不惊险不戏剧性但奇怪就是写得真好，而且现场就只有两个人——丹特里在卡瑟尔潜逃前夕忽然来访，两个人正常地交谈，既不回避也不处心积虑彼此试探，用昆德拉的话来说是：“不偏离角色生活的神奇领域。”但真相，却像花朵般一分分在谈话中绽放开来，丹特里和卡瑟尔都看到了这朵真相之花，我们读小说的人也确信自己看到了。丹特里沮丧地离开卡瑟尔家，在酒吧点了双份威士忌，犹豫着要不要打这通电话，电话中他告诉真正的猎捕人（也是戴维斯之死的下毒者）珀西瓦尔医生你谋杀了不该杀的人，但何以知道是卡瑟尔？“因为他很肯定戴维斯无罪。”

丹特里，书中最无意揪出叛国者的人，也是书中最富人性的角色之一，他知道泄密者是卡瑟尔当然不只因为卡瑟尔为戴维斯无罪辩护，而是他了解。事实上，谈话中卡瑟尔好不容易才忍住不说出一切，“他喜欢丹特里，自从他女儿婚礼那天后他对他就颇有好感。在他打碎了猫头鹰之后，在他打碎了婚姻处于落寞之中时，他在他眼里忽然变得很有人性。要是谁能从他的坦白交代中捞取到什么好处，他希望那人是丹特里。既然如此何不放弃抵抗，乖乖地跟着走，就像警察常说的那样？”——这格林似乎也想多告诉我们，要找出一个因为某种人性理由而叛国的人，就得由另一个保有如此人性的人、另一个处于他立场也很可能做出同样抉择和行动的人。换一个比方说像珀西瓦尔医生这样的人，有经验有企图有一切必备的技巧也有必要的无情残忍果断，他也许轻易就能抓出来那些因为钱、因为权位、因为女色诱惑、因为意识形态信奉的叛国者，但卡瑟尔就是超出了他的全部认知，从他的天罗地网轻易逸出；一如他理所当然以为是戴维斯（钱和女色）而不是卡瑟尔，他无法想象还有人会因为“这点理由”叛国，这最终是人的认识程度也是人性高度的问题，是内容而不是形式技巧的问题；所以，这似乎也是格林对小说书写、小说阅读的一个隐喻，小说书写者写不出高出他自己太多的东西，阅读者也辨识不出高出他太多的东西。

也许不完全相干，但我以为还是可以放一起来看——格林小说中，卡瑟尔说他总是尽可能说实话，因为谎言不容易记住。谎言和谎言之间缺乏事实的内在必然性和首尾一贯的确实联系，“而人类心灵只有在极罕见的情况下能保存那些完全没有联系的东西”（汉娜·阿伦特），以至于时间一久或多说几句，谎言会忘记、散失、彼此矛盾、完全组织不起来从而崩解，这是人有限度的记忆

能耐和有限度的技巧很难克服的，身怀不能告人秘密的叛国者如此，小说尤其是长篇小说的书写者也是如此。

好，就叛国一事，《锅匠，裁缝，士兵，间谍》和《人性的因素》还有哪里不同——最富意义的不同我以为是，勒卡雷结束于叛国者的现身，也结束于他的初次、第一轮叛国告白，但这却正正好是格林小说的前提设定、小说的第一页；也就是说，勒卡雷所停止的那一个点，才是格林要开始的点。如果我们把叛国这个题目的思索看成一道长路，勒卡雷的探讨到此为止，格林由此接手想下去，扬长而去。

我们这么讲也许对勒卡雷太严苛，但这就像某种记者会，当事人出来只念完事先拟好的发言稿旋即匆匆离开，不接受进一步的提问。勒卡雷有话要说，而且千呼万唤地提出一个如此有意思的叛国理由或说角度，却让他的叛国当事人比尔·海顿如此一闪而逝是为什么？保护什么？

是书写者感觉有点胆怯手软呢？还是书写者知道自己所知所学所思所想只能写到这里，能力的问题？这两者其实是相倚相呼应的，也就是我们一般所说的“胆识”，英勇和见识。或者是勒卡雷也考虑到小说的效果本身——再往下思索讨论，仿佛跨过一个难以回头的门槛，小说的确会一下子难写太多了。小说会变得很“硬”，可能还非得大量加入各种不易融解的专业知识和语言不可；小说的行动能力也会陡然减弱，不容易维持速度从而不容易保有那种直击感官的高潮迭起惊险；以及，这样写的小说太考验读者了，即使写得成功，仍会有一堆精神涣散的读者纷纷打起瞌睡或动身离开，凡此。

昆德拉也正面问过这问题，他直接标示为“会思考的小说”，问得更实际更技术性：“要求小说家要‘专注于重要本质’（专注

于‘惟有小说才能说清楚’的事情）的期许会不会落人口实？因为有些人认为作者的思考以小说形式的观点来看，根本是异质的东西。事实上，一个小说家如果必须乞灵于小说固有方式以外的东西，那些严格来说属于哲学或者专门学问领域的东西，这会不会是个作者无力作为百分之百小说家，所以才不务正业的征兆？是他弱点的暴露？还是，那些中断叙述、外加进来的思考成分会不会将人物的行动变成附会作者命运的插图？还有，小说艺术如果为了呈现人性真理的相对性，会不会强求作家将自己的意见遮掩起来，并将思考反省的权利只交在读者手里？”

这里，我们只先说，一个认真思索的书写者，很难同时也是个表演的书写者；一个书写者要追求效果、要追求淋漓尽致的表现，他就得知道怎么中止思考、小心别让自己跌入枝蔓叶茂被紧紧缠住的思考密林之中。

加挂重物的小说

勒卡雷这样把叛国的理由，从金钱、女色、权位云云拔高到人暧昧不明又迫切的历史判断，还触及所谓“美学问题”“道德问题”的层次，这的确带来极其动人的震撼或说“震慑”效果——小说的长、宽、高瞬间变得完全不同，重量感也跟着完全不同。《锅匠，裁缝，士兵，间谍》这部小说的卓然特殊地位可普遍证实此事，这部小说轻易地从间谍类型小说世界笔直地伸出头来，让弗莱明之流的其他作品显得低下、轻薄、肤浅；也许还是得损失掉一些初级享乐性的读者以及日后好莱坞大片的青睐，但它以质的获取作为量的抵偿。我们用“震慑”这一带着威吓感、火力展示感的词指的是，这部小说不仅让寻常读者感觉规格不同一般，

就连专业的文学评论者、学者都镇压得住，如同这么多年来我们亲眼所见的，不是把这本书当下班后不谈公事、当浴缸里床头边的随手读物，而是正正当当、纯纯粹粹的好小说。

于是，尽管勒卡雷并非原意如此，我相信勒卡雷是真当个问题询问思索，《锅匠，裁缝，士兵，间谍》这样的小说可以是个模板，一个可遵循的模式，可以被模仿、被套用、转为一种有效的书写策略——供谁使用呢？供那些寻求小说淋漓尽致表现的书写者，供那些犹有质的期待、希望 upgrade 自身小说地位的书写者，供那些不改基本畅销但亟求专业文学评论好话的书写者，还可以下及那些希望作品马上有架势、好拿下某个小说奖的书写者。

怎么化为模式呢？我用我实际看过的一些作品来说，不限小说——如果远方有战争，那夫妻一场寻常的夜里性爱便忽然有了各种生与死的、苍凉的、挑衅的、回归的、不醒梦魇的，好吧，“妖异的”（借用一下）美学效果；如果把背景从二十一世纪台北东区搬到日据时代、台湾人被迫远赴南洋杀人和被杀的凄苦大时代，同一个偶像剧实质的文艺腔爱情故事不必改，便忽然有关怀有自省有使命感有国族喻义还有非凡的勇气；如果更把时空跳入到未来的广漠星际宇宙中，有各种奇形怪状的衣服、武器和交通工具，一个典型的中世纪烂掉故事（某农民救了落难的美丽公主，历经一连串的奇遇和血战，帮助她把王国从黯黑势力中解放出来，农民也因此发现自己其实是高贵武士的后裔，身上本来就流着英勇无畏的血液云云），当场就是最新的、最人类未来的；就算哪里都不去，只是一个流水账的不波不浪家庭晚餐桌边故事，只要嵌入比方“后殖民”、“去中心化”、“流亡”、“离散”这些相关字词，很容易就成为学术研究的焦点，毕竟，太多专业小说学者是不怎么读小说的，他们检查作品中的“成分”。

小说历史上，这样书写做得最好的是海明威，卡尔维诺泄密也似的告诉我们，海明威的最佳写作秘技就是“轻描淡写”，意思是，找个动人的大东西重东西（西班牙内战、乞力马扎罗雪峰等），但只借用它、存留它、堪堪触及它，最多薄薄地刮下它一层，千万别真的深入它；海明威果然也是表现型的、表演性的书写者，他的描写技艺淋漓夺目，小说的速度感也一直是好的，包括他的书写速度和小说进行的流水速度。当前的小说书写，最急着这样写的人则是日本的村上春树，这些年他想尽办法为自己轻飘飘的、什么都一个气球一阵烟的小说（及其小说之外的言论见识、小说之外的现实作为）悬挂上重物，比方说沉重无比、铅锤般直坠人心和人类世界最底层的卡夫卡，村上立即而明白的目标便是多少还得考虑作品长宽高和重量的诺贝尔奖，震慑住那些评奖学者，或至少排除一些顾虑。有趣的是，人类世界里再很少有任两样东西，比村上和卡夫卡的其人其作品其生活方式相距更远、差异更大的了。卡夫卡写的是最思考的小说，可能还是小说史上最少经验依赖、思考成分比例最高已达不可思议程度的书写者，所以昆德拉谈“会思考的小说”时不只拿卡夫卡以为典范，还认为卡夫卡的书写是一次历史性的巨大推进；所以汉娜·阿伦特这么讲：“卡夫卡的谜首先是对经验和思想之间固有关系的彻底颠覆……卡夫卡却凭借着纯粹的理智力量和精神想象力，从光秃秃的‘抽象’到最少的经验中创造出一种思想图景，并且丝毫没有丧失作为‘真实’生活典型特征的丰富性、多样性和戏剧化元素。”阿伦特这番话基本上是很准确的，只除了最后一句，卡夫卡通常会流于太机械化如博尔赫斯指出的，这长篇比短篇明显，也就是正面深入比短寓言的只需隐喻触及要明显，这确实是难能完全克服的，也是其代价，不必为卡夫卡遮挡护卫。

卡夫卡曾要求友人烧掉他的全部作品，这著名的“被背叛的遗言”是昆德拉最爱讲的故事，还是他一本书的书名，也由此思索讨论不休（甭说卡夫卡，光是“被背叛的遗言”这六个字就够我们想起多少人多少事来不是吗）。如果卡夫卡知道会被村上当甜腻果酱来抹，我赌他会更坚持烧掉甚至生前就自己动手。

有关这样的书写，最近我听到的是小说家老朋友骆以军的一次公开发言，他认为他的小说书写现在最需要的是“哲学”——这说法太怪了，或者说也太诚实了，让我吓一大跳，以至于我第一感想到的是我女儿教会我的电玩用语：难道哲学还能开外挂不成？

当然，骆以军可能是深刻地自省，他一直是善用各式书写技艺、追求绚丽效果的表现型表演型书写者，难免会、而且愈来愈有虚张声势的倾向，代价是内容的空洞化，这在他最成功也最长篇的小说《西夏旅馆》达到高峰。也许骆以军感觉自己得折返了，要踏踏实实地来，转向内容，让小说书写不再只是创造出某个典藏精品，而是更贴近自己，尽可能完整地负载自己的心志、自己对世界对世人的看法想法，乃至于所有也许不那么华丽巧妙、但确确实实是每天困扰着自己的疑问、希望和期待云云；写小说毕竟不是一个职业工作而已，更不该只根据读者的需求订单而生产。但这样古怪的宣告仍让我浑身不安——我比较怕他不是用想的，而是用找的；不是融进来的，而是加挂重物；心一急就很容易这样。比方说，我们果然同时看到骆以军的第一个全新“哲学样本”是量子力学，直接插入他的新作品中成为独立耸起的一整段，形态很像日本单独拔起的富士山那样；而且还不是那个高等物理其实并没那么好懂的量子力学，而是量子论以下的各种漫无边际推论猜想。我们晓得，近半世纪以来物理学有个令人骇异的走向，那就是天真地、放胆地、纯抽象推演联想如同运行于真空中毫无

摩擦毫不稍停顿地数学化然后玄学化神鬼化，如此有恃无恐极可能来自他们物理学者的简单身份意识，以为这一切的遥远底部自有一个科学的、有凭有据可言的物理学坚实基础，像写《时间简史》的霍金的猜想便多是这样。最知道怎么引用霍金的，仍是我们那些博古通今、天上地下什么都知道而且事发当时都在现场的电视名嘴不是吗？

量子力学后的下一个哲学样本呢？我猜是德勒兹。

来看昆德拉怎么继续谈论“会思考的小说”，回应的正是这样的重物加挂问题：“我们要强调：小说里的思考，就像布洛赫或是穆齐尔引进现代小说美学里的那个手法，是和哲学家或者科学家的思考没有关联的。我可以说，这种思考是故意‘非哲学式’，甚至是‘反哲学式’的，换句话说，完全不受制于任何预设的理念系统；这种思考并不负责审判，也不断言什么才是真理；只是询问，只是惊讶，只是探索；它的形式多到不可胜数：隐喻性的、讽刺性的、假设性的、夸张性的、格言警句性的、滑稽的、挑衅的、奇幻的；值得注意的是，它从不偏离角色生活的神奇领域；供给这种思想成分，证明它合理妥当的，正是角色们的生活。”

大型重物加挂，好快速让小说“升值”，这样的书写诡计不管得不得逞，其实大可一笑置之，如果它纯粹是多出来的，凭空而且独立不巴村不巴店，意思是它既不化合也就并不干扰小说自身，我们直接删除它跳过它即可，就像电视广告时起身倒水煮咖啡上厕所，如何和广告打交道、正确地洞穿广告烟雾还原出原物及其价格，这正是现代人必备而且熟稔的基本生活技能。真正比较麻烦的是，这个大型重物堵塞住整个小说，消灭掉小说具体且独特的询问，还如昆德拉所说，不仅让它统治着小说还负责审判并断言何者为真理、把小说降为某一哲学主张或假设（仅仅只是、可

能还是已千疮百孔的假设）的附属插图。人类世界既有的最令人厌恶也最乏味的小说，可能是今天犹在生产的那种弗洛伊德式连续杀人小说，假装思考，假装悬疑，假装有骇人的秘密只有最聪明最有学问的人才察觉得出其蛛丝马迹，但不就是“童年创伤”或“恋母弑父”各四个匾额也似的大字吗？得假装个三四百页真是让人又尴尬又疲惫。

朱天心喜欢说，每一部小说总该有某个神奇的事发生；每一部小说若没写到“起飞”的一点便不算真正成功。“神奇”这个用词和昆德拉相当一致（尽管通过着翻译）——神奇不必然来自巧思来自创新来自胡思乱想、故意背反一切基本法则，而是书写者让他的所思所想、他缠绕于心的问题，一次一次进入小说“角色生活的神奇领域里”并由此再展开、各自不同地展开。于是，相似的询问会有各自独特的化学反应，会依循不同的路径前行、变化并转动出不尽相同但极富比较参照意义的各自动人结果；小说感觉起飞了，正是此一问题本身和角色生活的神奇领域具体而美妙地完全联系起来，成功合为一体，如同所有的细节所有的能量、动力都不浪费不散失地集中于书写者的笔尖一点，带着一体成形的小说升空而去，那一刻所有东西都清晰井然，如同底下山河大地历历在目。今天，小说还能写出独特性来这不难得不神奇吗？而且还是你最需要的、你日日夜夜疑问所在的某一具体独特成果这不够神奇吗？这我们可称之为赫拉克利特式的独特性和神奇，它来得自然，却又惊心动魄。

我们实际看到，格林把一个相似的询问分别放进《人性的因素》里的卡瑟尔和《哈瓦那特派员》里的伍尔摩（当然不只放进这两本书、这两个人而已），具体地进入这两人相隔千里、不同身份工作、也各有不同珍爱事物不同不容损失东西得拼死护卫的

“生活神奇领域里”。《人性的因素》的小说起飞一点，在戴维斯死讯传来那一刻，《哈瓦那特派员》，则是伍尔摩的假情报、伍尔摩顺口胡诌来换取情报工作差旅费和津贴的谎言，忽然全部变成真的那一刻，他胡乱指的人被杀了，他虚拟的姓名成为活生生的人还现身了，这一刻，仍然是那个世界，但整个世界丕变，或者说，从这里，小说不回头地进入到只有它才发现的世界，不止我们，连书写者本人都看到他始料未及的东西，而且提心吊胆不晓得接着还有什么东西一样一样冒出来。

昆德拉说，小说的思考是非哲学式的、反哲学式的，重点在于这个“式”字，方式、形式、样式，并非指小说的思索排拒其他领域的发见和思维成果，更不是宣告小说家不必好好读人家的书（毋宁是要读得更认真更有耐心和规模，不能这样抓来就用，尤其不能只是维基百科）。小说、文学的思考，比较如保尔·瓦雷里讲的，是一种“应该可以随身携带的哲学”，这也许比我们单纯地称之为问题或困惑要好，因为这不是心血来潮随便问的，因为得动用到小说书写郑重来询问的，不会是那种四下发散扫射的、突如其来的、第一感浅层的疑问，它必然已存在书写者心里很一段时日了，也前前后后反反复复想过不少，比较像是书写者整个思维里的某个破口，某一处不安的空白，像嘴巴里掉了颗牙或隆起、塞进某异物忍不住用舌头去舔那样。事实上，也正因为反复想过，思考本身已隐隐有秩序、有规模，可能还有着“目标”。

之前，骆以军的力作《西夏旅馆》其实就是有“哲学”的，但不是那种我们通过书写者的询问思考过程，慢慢察觉出来、归结出来书写者的某个基本生命图像、他的生活态度、他的价值信念构成模样及其强度、他怎么想人看人以及鸟兽虫鱼万事万物，他造次颠沛乃至于处于人生剥落时刻如何松手和坚持（如卡瑟尔，

依序是国家、他自己、戴维斯的冤屈和正义、布勒一条狗命，萨拉萨姆母子的安全和幸福、最终是他对人性的思索期待和坚持，洋葱般一层一层）云云；这是匾额般高悬的四字哲学，叫“脱汉入胡”，它简单地统摄起整部小说，指挥着整部小说，一次解决整部小说的全数可能疑问，还巧妙提供这部家庭剧场小说一个沉甸甸的重物，附一纸时间古地图，一个再瞎的文学评论者都绝不会错过的发言讨论焦点。

脱汉入胡，早在西夏、魏晋南北朝一连串的所谓胡化汉化之前就发生，最容易想起来的大概是战国赵武灵王的“胡服骑射”，改穿利落方便的胡族衣装，利于马上作战，立即有效的目标是取得胡地中山扩大赵国；但更有意思的可能是春秋时的荆蛮楚国，“我蛮夷也”，这是南方一支崛起的、如旭日的、雄心勃勃北进的力量，先是早年的楚子熊渠，他已取得江汉一带够大的土地，生有三子，熊渠说：“我蛮夷也，不与中国之号谥。”意思是老子才不必管你周王分封秩序那一套，遂直接封三子为王。然后是几代之后的楚武王，他出兵攻随，随人辩称自己无罪，楚武王的回答还是这四个字：“我蛮夷也。”我有甲兵在手，哪管你什么诸侯吊民伐罪、有罪才打这组游戏规则——我们有理由相信，说这四个字的可能不止熊渠和楚武王两个，而是历代楚王的超级好用惯语，甚至是某种心理状态，当他想挣脱话语和思维的纠缠，想排除所有规则所有秩序的约束，想取得完完全全的行动自由时，便可以祭出这四个大字：“我蛮夷也。”

《西夏旅馆》的脱汉入胡比较像哪一个呢？可能更接近楚王而不是赵武灵王。依《史记》，赵武灵王非常非常犹豫，他晓得兹事体大，牵动的绝不只是国防工业和服饰业而已，而是连同人的生活行为和习惯、人的思维乃至于铭刻于心的观念价值信仰都剧

烈撞击并一一做出痛苦不堪的调整，在他决志变服之前，得想破头先说服不安的自己再说服更不安的大臣国人，这是一道如履薄冰的长路。《西夏旅馆》的脱汉人胡说法，通过某种将信将疑的遥遥历史追溯（想象），更多是文字巫术的（字词的、隐喻的、美学的）变形和快速跳接，其实就是“我胡人也”（我蛮夷也）的直接宣告，不必动到原来的生活，不必改变任何原来的行为还得到强化，困扰消失，对不对、应不应该、可不可以这类生命中无时不在（是否也不可或缺呢？）的狐疑从根源处从水龙头直接关闭，眼前这一切一样不少全自动合理，只多出来一大堆可以做的事。人的身体为之一轻，小说也为之一轻，这是一种接近无限大的自由，同时也是书写者对小说书写一种接近无限大的解放和宽容。

话说回来，胡人或说北地游牧为生的人们，只是不同于华北平原农耕生活的这一些人，并非没信仰没禁忌没律法规范不受更严苛生活条件约束全然生而自由人人任意而行对吧！这绝不是事实，随便找一份人类学报告来读都可以轻易驳斥。

无论如何，从坐而言转为起而行，小说不必再想事情；从泥淖般的思考脱身，书写便可以全心全意追求效果追逐表现。书写技艺惊人的骆以军也并没辜负这一“无限开火权”（借NBA的投篮术语）、这一野马脱缰也似的自由，确确实实完成一次淋淋漓漓的精彩演出——《西夏旅馆》足足跑了五十万字之远，似重实轻，似厚实薄，一直跑到哪里呢？跑到文字语言不能再强烈、再幻化变形、再四面八方伸出的弹性极限之处，“淋漓”是很正确的阅读感受字词，我们的确感觉深浓的字词一一色块化到成为浮雕并且湮开来流下来。但这个极限是就书写者当下的现实而言（现实中，书写者仍受到无处不在的约束，包括自身能力、心志、身体精神状态乃至于每天二十四小时时间的容量及其负载可能，也包括出

版社催促是不是该结集出书了等等），其实还可以一直跑下去的，一百万字、二百万字……

关于《西夏旅馆》的组织·组合和编织

注意《西夏旅馆》的小说“结构”方式会是很有意思的。因为我们晓得，事物的组织是层级的、立体形状的，和自由有着根本性的难以共容、不易和解（哈贝马斯说，我们现代世界的根本麻烦，便是以绝对平等原则建立的国家，和以层级系统组织起来的社会，这两个大东西无休无止的冲突）。自由的基本形状是平坦的，无限大的自由是无休无止的夷平力量，如此，《西夏旅馆》究竟是如何收拢成一部完整小说的？

简单来看一下米兰·昆德拉怎么说小说结构：“年湮代远的时期，‘叙述’这项活动便已存在，但是只有作者不再满足于仅说单一‘故事’这阶段时，想要进一步对周遭世界开启一扇扇的大窗时，小说这门艺术才正式诞生。因此对于单一故事，作者又加进其他故事、一些插曲、一些描写、一些观察、一些思考，于是他从此要面对非常复杂、异质性又高的材料。面对这些材料，他得像个建筑师一样，赋予它一个形式；因此，在小说艺术的领域里，从它诞生的那一刻开始，结构（建筑）便成了最重要的东西。/结构非比寻常的重要性正是小说艺术基因里的一项成分；它使小说和文学艺术其他类别区隔开来。”由此，昆德拉赋予小说的具体形貌便是“城堡”，一座标志着不遗忘的坚固城堡，“我们的现实世界本质就是稍纵即逝，而且只配被人忘得一干二净。但是艺术作品则雄伟矗立起来，像是另外一个世界，一个理想的、坚实的世界。在那里面，每个细节都有它的重要性，它的意义。所有身

处其中的，每一字、每一句都得以不被遗忘，而且以原本的样貌被保留下来。”

我晓得很多小说书写者不乐意把他的工作想得如此机械性，他喜欢说结构是“自然生出来的”，书写者只是想找出自己要的东西，尽可能准确完整说出自己要说的话。是的，但问题正在这里，在于我们已不在那个年湮代远的时代了，让我们用个不伦不类的浅白例子吧——你知道曾经有过所谓露天煤矿这样很方便的东西，要升火要炊煮要取暖安然捱过寒夜，去捡拾即可；但现在，你就非挖深进去不可，也许煤层是薄的，煤质还劣而不纯得冲刷过滤。书写者要找到东西并说出来，工作便不只是挖这条甬道而已，可能还得多做一些额外的事，包括力学加地质学的架构木梁钢梁好确保不崩塌不死人，包括设置通风系统好确保人不缺氧不中毒不窒息云云。每个小说书写者都知道，愈长篇的书写，这样无趣的、耐烦的额外考虑和工作就愈多，不自然也不想写但不这样此路不通的所谓“过场”也愈难回避消灭，而且最常几天一星期困住书写的也是处理这些不自然的东西。

昆德拉强调的结构当然意义不仅如此，他是前行的、积极的、不回头的。他一再讲小说的特殊认识企图，讲“只有小说才这样思考”，讲“惟有小说才能说清楚的事情”，小说放弃了或说超越了亦步亦趋、描写现实的记录功能，小说发问，并试图回答；这个发问，召唤出、或演化出、或创造出“像是另外一个世界”，一个完整的、有核心有边界、有内在必然性彼此联系的有序、有条不紊（不意味着不复杂不流动不歧义）世界，像卡瑟尔的叛国所豁然打开也允许我们跟着进入的这样一个非比寻常世界。这个特殊的问题（追问），在这样一个世界被“限制”，也在这样一个世界才被锁定，每个细节以它为核心被重新前后上下地组织起来，

才进一步显露、可能看下去想下去并不被遗忘，才得到意义，并且才有机会被清楚地讲出来。

有什么小说是单一平面的、非结构的？我马上想到的是所谓的“公路小说”，最清晰的名字是一九六〇年代杰克·凯鲁亚克的《在路上》，路有多长（或汽油剩多少、人命剩多久），小说就可以一直写多长——这之可以成为一部小说，首先，有其一去不返的当时现实，那是人（这样一些身份的美国人）犹可游荡冒险、犹有不知不解世界新角落（某一荒凉小镇、某片土地、某种生活方式、某些奇奇怪怪的人……）可发现可惊异可供记录的年代，尤其六〇年代的特殊反叛思维给予了重新认识世界的动力、向度和巨大且良善的意义；其次，也正是这样一个急切而焦虑的时代，七手八脚地忙着替这部小说加挂各式琳琅重物，慷慨赠予它“哲学”，凯鲁亚克自己根本不必动手，也没能耐自己动手；最终也是最根本的，这部小说之所以并没整个瓦解，系由“我”贯穿起来，但这必须是一个紧紧贴住地面并随之起伏的我，一个因此无须解释、也无法驳斥的我，借用整个世界存在的此一事实及其合理性。真实存在的世界（被意识为）是个整体，这先于书写，这样的书写把自己纳入到这个世界里，不主动地、特殊地发问，不试图打开一扇扇窗如昆德拉所言，不逾越边界进入“像是另外一个世界”，这个“我”根本上是温驯的也是安全的如凯鲁亚克，不管看似如何狂乱乖戾迷幻妖异激越败德，这个老世界熟悉也知道怎么安置、消化这些（这种层次，只是闹脾气的小儿），它甚至早已晓得如何提供舞台让这一切化为表演化为假日狂欢。

几百年后，风波止息潮水退去人事全非，但我们看堂吉诃德和桑丘·潘沙这一趟冒险旅程，仍是一部无可抹灭的巨大小说，甚至还比当时要好要大，因为先于、前行于时代的那部分日后才

一一显露出来；但不过五十年时间而已，只停在稍纵即逝、只配让人忘得一干二净现实平面的《在路上》打回原形，原来只是一本寻常“日记”，它紧紧依附的那一个时代离开了，魔法也跟着完全消失——最近台湾出版了一辑《巴黎评论》，选取一系列较熟知的书写者访谈包括昆德拉、纳博科夫和厄普代克等等，几乎完全讲不出东西的有两个人，杰克·凯鲁亚克是其一，不知所云可能因为他嗑药，但更可能是他得借着嗑药来掩饰不知所云，这一切误会一场，只是，不在那个时代舞台上空气里，这样的表演显得又尴尬又幼稚。另一个是谁？当然就是充气小说家村上春树，访谈者懂的、记得的、说出来的还比这两个宝贝多。

如今，公路小说有复活的清楚迹象，在城市里——我们大致上可称之为“文字公路小说”。仍是那个只顺着现实平面起伏的我，仍是那个纵情但不会真有什么事发生的我，只是文字公路比实际的公路更顺更滑更没摩擦力，如此而已。这样书写的小说关键在于能否顺利地加挂上某个重物，偏日记偏小说取决于其重量大小让天平倾斜向哪边，只是在如今这样一个模糊、破碎、人们认真不起来、大问题逐渐消失的时代（起码台湾愈来愈这样），重物存货有限得之不易而且争逐者众，另一个解决的方法就是努力把小说加长，让书本身就是很重的，像福楼拜跟老前辈屠格涅夫讲的：“要是这个主题用简短的方式呈现，那就或多或少成为精神取向的奇幻，既无血肉又不真实。但是一旦仔细描写并加铺陈，那么人家就会觉得我相信我自己的故事，所以内容便被视为严肃的，甚至是骇人的。”

这个道理，或说这样一个书写诡计连我都懂，所以没看见吗，这些年我不也努力把文章写更长、让书一直加厚吗？

同样留在单一平面上，同样顺着举目不见尽头的文字公路而

去，《西夏旅馆》明显不同，至少是非比寻常的，或再至少是“升级”的、美学一一精妙处理过的。这既是书写者骆以军令人叹服的书写技艺展示，也还有他对小说书写认真的、认真到雄心勃勃程度的一直以来态度，还有他不折不扣的实力所在——多年来我算亲眼所见，骆以军的阅读吸收、为小说书写（今年起还包括诗）所做的准备是弧度惊人的，如同有个强健的、大食客的、连铁钉玻璃都吞下去的胃；没亲眼看到的人也很容易从《西夏旅馆》的本文中事后一一看出来，从经典小说著作到动漫电玩，从人类世界最巨大最艰难的名字到最梦幻最游戏的名字。也就是说，文字公路，对骆以军而言，不是那一条路，也不只是那几条路，而是一个繁复的、交错纵横的网络大图。

问题来了，这么多异质的人、这么多从语言到内容个个不一样的话语，你要如何把他们安然置放一起，不起勃谿，不生冲突，不第一时间吵开来打起来或就地解散？尤其我们知道，其中有深奥到其他人不容易听懂的，有顽固强烈跟谁都不容易形成对话的，也有虚无懒怠到谁也不想理的云云；这就像昆德拉讲的：“于是他从此要面对非常复杂、异质性又高的材料，他得像个建筑师一样，赋予它一个形式。”但结构不是堆积木，多一个异质材料不是多“一个”困难，困难是以幂数上升的。

来想一下，现实中，可有哪里、哪种方式可简单让这些人、这些话语安然相处？可能有——比方说投票选总统，票票等值；比方说游行或演唱会、跨年烟火晚会现场，圣贤才智愚庸都只是长蛇般队伍和沸腾群众中谁也分不清谁的一个人。

所以关键便在于，你不能让这些人、这些话语太“当真”，或者说你该小心别挑动敏感话题，更别追问别深入，people talking without speaking, people hearing without listening，保持像保罗·

西蒙所吟唱的这样。这里，我们便又看到了问题消灭后的动人解放效果，停止思索，空间就整个出来了，大家席地而坐，激烈、黯黑、恐怖、疾病、沉恸、绝望、疯狂、死亡，都只是一首一首歌唱过去，people writing songs that voices never share, and no one dare disturb the sound of silence. 我们并不真的在意并仔细听歌词讲些什么，都仅止于让我们把玩欣赏，都安全地只留在美学的气氛中、意义里。

便是这样，《西夏旅馆》五十万字，不是思维的穿透搭建，而是美学的延伸编织，像昔日伊塔卡的珀涅罗珀做的那样，白天的那个珀涅罗珀，只织不拆。事实上，有读小说的朋友敏锐地进一步指出来《西夏旅馆》独特的小说编织法，这一整幅五十万字的大号织锦，仔细看其实是由一块一块二千字左右的小单元、小方布连缀起来（也就是说，每个话题基本上都限制于二千字之内完成，不触动二千字以上的东西），他称之为“百衲布编织”，这可能是对的。京都祇园一家昂贵的老店里就有这样美丽的东西，一方大蓝染布系由一块块三寸见方的独立小蓝染布接续起来，卖给谁呢？我猜是某些收藏者而不是使用者，尤其是那种迷醉蓝染工匠技艺、可裱挂起来好整以暇一块一块仔细观赏研究的人。

至于那些实在接续不起来的，还可以用为流苏摇曳下来，如《西夏旅馆》书末以西夏造字保留下来的那些。

也许这正是骆以军这一书写阶段的雄心，一次火力示范，不是邀请我们思索（本雅明语），而是要造出一个“巨大的精品”。

我自己是那种较古老、同时也是站小说外围的一般读者，纯技艺纯美学对我意义不大（除非事关认识、用于精准地捕捉和说明），对此心思难免复杂。说实话，我还是比较怀念骆以军写《妻梦狗》，那个犹看得到线条不化为色块的小说，那个生命经验细节

犹可辨识还没淹没在、分解于浓黑文字酱汁里的小说，那个犹保有某种文词字句清洁感的小说，那个如过往骆以军自己所说“还有人稍微认真在悲伤”的小说。

我也再接续一段昆德拉的话语为流苏吧——

“我也是，我经常重读福楼拜的书信集，因为我迫切想要明白他对自己的及别人的艺术到底有何看法。可是书信集就算再如何精彩，也绝对不能算是作品，更不可能称为杰作。所谓的‘作品’并非指一个作家写出来的一切东西，连书信、笔记、日记都涵盖进去。作品只指‘在美学的目的中，一段长时间工作所获致的成就’。

“我还要更深入地说：‘作品’就是做总结的时刻来临时，小说家同意拿出来的东西。因为人生苦短，阅读却是长远的事，而文学又因为许多毫无意义的枝枝节节而走上自杀的路子。每个小说家都应该从自身开始，摒弃次要的东西，时常督促自己，提醒别人什么是‘实质核心的伦理’！

“可是不仅只有作者，那成百上千的作者而已，另外还有研究人员，为数众多的研究人员。指导后者的是另一种完全相反的伦理：他们收集累积一切他们所能找到的东西以便一网打尽，将一切涵盖进去，这便是他们的终极目标。所谓‘一切’便是多到不可胜数的草稿，删除掉的段落以及作者本人舍弃的章节，但都被研究人员以‘校勘本’的形式出版，并冠上‘异文’这个诱人误会的字眼，意思就是：作者所写的只字词组都是有价值的，必定都是经他认可的。

“‘实质核心的伦理’于是让位给‘档案的伦理’。（档案的理想：在广大的万人冢里面，由温馨的平等原则做主）”

昆德拉没谈到网路、微博和脸书云云，也没谈到如今是作者

抢先研究者收集自己的只字词组，但有这两句也等于全说出来了、够了——在广大的万人冢里面，由温馨的平等原则做主。

无敌无对之地、之时

打开来，走进去，我们说，书写者得是很勇敢的、富胆识的。我们最后来提醒一种特殊的、很容易忽略的，因为样子看起来并不狞猛的英勇——

这是吴潜诚教授《给下一轮太平盛世的备忘录》（即《新千年文学备忘录》——编注）序文中的一句话："本世纪最雄辩而毫无防护意味的文学辩护书。"雄辩，但毫不防卫，我一直铭记在心。

《人性的因素》里，格林直接把叛国者卡瑟尔摆在小说的核心位置上、光线里（勒卡雷的比尔·海顿是躲着的），就像把他送上不可说谎不可伪证的证人席一般；事实上，这个小说证人席还是没有缄默权可行使的（"基于某个可能让我获罪的理由，我拒绝回答这个问题"云云）。熟读格林小说的人都知道，格林一直这么做，他小说里立在中心风暴位置的，并不是他想攻击、驳斥、揭穿、嘲讽的人，甚至也不是某个他好奇想探索的有意思"他者"，而就是带着他主张和一切理由而来的"我"，演化为小说人物的格林自己，或者说，一个远距离的"我"，处在那样的位置和处境也一样会那么想、那么行动的格林自己。多疑世故又见多识广如格林，不至于不知道雄辩不是保护而是暴现，你放任他讲愈多，自身的弱点也势必被看穿愈多。而且格林的小说里可没有真正的笨蛋，尤其质疑他、对抗他的人都聪明甚至狡猾无情，其中若有几位显得天真，又都是某种"赌自己信念／迷信"的理想主义者，格林总是把这样的人放在比自己稍高一点的位置，想知道他们何

以还能保有这些理应早已粉碎于人生现实的东西，他们如何做到还敢信之不疑，正因为欣羡的缘故，这些人的存在甚至是更深沉更强大的质疑责备力量。

现代小说书写比较擅长拆毁而非建立，通常写的是人的受挫、失败、毁灭以及意志消沉。格林小说并不也无法违反这个，但他把其中一部分倒置过来，一次一次送入这粉碎毁灭之地的，是他自己，以及更难的，是他认真想的、他相信的、他以为非坚持不可的——但是否我还是错的、有所遗漏的？看似聪明但其实还是高度不足、看似什么都想完了洞穿一切，但是否仍有可能？所以我们一直说格林有一种很特别的柔弱，一种很渺茫的希望，他全力挣扎，并不那么简单被驳倒，但他“期待被说服”。格林显然完全知道自己如此，这才让他为卡瑟尔写下这两句自省自嘲的话：“见到蠓虫犹豫不决，见到骆驼倒一口吞下！……”

这极可能也解释了格林小说的“无情”——朱天心看他《问题的核心》里的主人翁斯考比，说书写者连伸次手拉他一下都不肯，就这样冷眼看着他一步一步走入炼狱里。同情只够用于、也只好意思用于他者，没分给自己的余裕；对自己不必有道德负担，可以肆无忌惮。而更重要的可能是，任何额外的、不该赋予期待纳入计算的拯救，极可能只会模糊问题遮断思索，形成逃逸。

回到谍报小说世界的叛国问题来。人何以叛国？或者说，一个国家（什么样的国家或国家的哪一块）何以让像比尔·海顿、像卡瑟尔这样的人非得选择叛国不可？之前的谍报小说书写，叛国基本上是丑闻，是不可公开、不好讨论的事（所以不是破获、而是毒杀戴维斯），通常也只归诸人自己的错误和犯罪（当然，恶恶可以得正），一直要到勒卡雷和格林手上，这才认真被思考，才是一个无可回避的问题。勒卡雷和格林打开（或放下）什么呢？

根本的解放是，他们把东西冷战对峙“还原”为只是人类不得已的一个历史处境，这不是善恶对决，不构成敌我之分，甚至像卡瑟尔那样，连国家这东西都一大步跨过去——很简单，有敌人存在伺伏，这就是必须防卫的致命弱点，必须紧紧遮盖的机密；没有敌人（“因为我见过人性的面孔——至少一次”），这些只是毛病、只是愚昧、不义和对人的折磨、只是早该有人指出并好好处理的问题。所以我们有这样的玩笑，讲出国家领导人很笨，这是否构成泄露国家机密的重罪？

《人性的因素》书末，卡瑟尔已去了莫斯科，最生气的人是卡瑟尔的母亲，这个相信大英帝国、在纳粹闪击战当过防空组长得过乔治奖章的老太太，说她还活在大敌当前那段昔日美好时光绝不夸张。她指责儿子“叛国”，还说：“我很高兴他父亲已去世。”卡瑟尔的班图族妻子萨拉，对这些使人轻易做出判决的陈词滥调感到绝望，“又是一句陈词滥调，也许在危机之中人就喜欢抓住那些旧东西，如同孩子抓住父母一样。”

人其实有机会知道更多了解更多，或者说，人其实已经知道了更多，只是一直被拉回来扯下来，连同一些已打开、已走上的思维之路都被截断并遗忘——现实里是否这样？当然是这样，光是海峡两岸这一处世界角落，这半世纪多时间，我们已封存了多少历史事实，涂销掉多少有意思的名字，遗忘了多少想法，降低了多少已达的高度并浪费了多少已几乎到手的可能。强烈敌我意识的雄辩往往是最无聊的东西，“钢铁就是这样炼成的”，一直到今天，这样的铁板一块还活生生存于人心；我要说的可不是那些不堪不值一提的人，而是认真、用心高贵、奋战一辈子的人，是这样的人才让你惋惜低回。比方像台湾已为数不多的真正左翼思维者，依我的实际经验，他们是最难对话的人，对话很难不在十

分钟内转变为单纯的吵架，言谈中处处是禁区。这当然是历史使然，在台湾“右还能更右”的这个小岛上头，多年来他们得寸步不让地战斗，一点点松懈让步、一点点异物的入侵（不论善意的或恶意的），都可能造成防线全面的崩解。然而，人的思维怎么可能不疑惑不生出种种问题的呢？二十五岁时的疑问被语言铁板挡到五十岁，还几乎是原来的模样停在原来的地方，只除了人自己的满心荒芜；人的生命卡在那里，不前进不生长，大地一般这如何能不荒芜呢？

爱默生说言词辩论无法说服任何人。至少我们说，无法说服下定决心不想被说服的人，以及不当这是个事的更多人——我以为的雄辩是，一种竭尽可能的解释说明，一种到目前为止的思维整理总结尝试，它的驳斥真正用意是排除，最接近披荆斩棘的开路，好让思维保持在（尽可能）恰当的道理中、线索上前行。因此，这是一道路径，人试图移除障碍、精确掌握的一道思维路径，有目标有指向，至少是有远方的；也因此，雄辩还一直是一种文体（“雄辩体”，日渐稀少的东西）、一种可依循的书写方式，很清楚，这便隐含着一个慷慨的邀请，邀请所有心有同样疑惑并愿意认真相待的人，也就是说，它其实不是寻仇的，而是找寻友伴，包括远方不识的、未来尚未出生的友伴，卡尔维诺《新千年文学备忘录》不就直接发出这样的邀请吗？

人也许一直活在一个满满敌意的世界没错，但我想，也许我们还是把敌意估算得太高也太具体太拟人化了，有些仅仅只是不一样处境人们他的不安、疑惑和恐惧，有更多又只是这个世界运行的必然，包括无生物的风雨霜雪，包括生物的昔日虎豹熊兕到今天的真核原核微生物云云，这些不是用消灭的，而是去理解的。历史有时的确是人极沉重的负担，包括过多的警示，过多的风声

鹤唳，三十年前两岸还装着随时开打模样当时，我跟所有人一样得“中止”整整两年人生号称去防卫这个岛屿，步兵野战，一听敌机凌空只剩一件事可做，那就是找最近的掩蔽卧倒，紧贴大地老老实实等它投完弹扫完机枪子弹满意离去；但格林告诉我们，纳粹大轰炸伦敦时（《恋情的终结》设定的小说时空场景，也是卡瑟尔前妻之死），你还是能掌握其规律的，这次轰炸和下次轰炸间隔着四个小时（或六个小时？）的固定空档，这是炽烈烽火中没有敌人、安全无虞时刻的伦敦，可以继续防空警报响起前你做着的事——

无敌之地，无敌之时，有时你得自己找出来，甚至命令自己去找，依据我们对自身处境的理解，以及某种专业判断和技艺——我们这个时代，化石层一样，有人才从乱世九死一生出来，有人或至少有些思索有些言词、行动和作为犹处于高度危险之中，但愿我这么想不会显得太轻佻、太不知死活。

十五 它预言了金融大风暴的克鲁格曼

二〇〇八年末美国雷曼兄弟垮台的全球大型金融风暴，经济学者克鲁格曼颇懊恼自己理应、却没能事先预言并发出警告，就跟他当年神准命中南亚金融海啸那次——但其实何须太懊恼，这毕竟和预言某座火山哪天下午爆发或大楼失火早一刻按下警铃不同。不良金融商品通过纯数学（依据的是数学而不是经济学了，“可怕的数学技巧”）的计算和极大值应用渗透全球，已无从辨识无法分离极可能还无处避险（这和南亚金融海啸的偏局部地域性不同），人们不会知道美国一家素行不良大公司报应不爽地宣告倒闭，和良善规矩的自己“正常”买基金买保险买债券乃至于只是把钱老实存放银行，这有何联系有什么相干，以及怎么逃命。就像受创最深的很诡异居然是遥远的冰岛，冰岛人一觉醒来，忽然发现自己财产梦境一样全蒸发了，国家也破产了（？），大祸如此确确实实却又如此形而上，该骇怕该愤怒该伤心该绝望还是该怎么恰如其分地反应？这是鬼一样的大灾难，但我们讲真的，依历史经验和人的生物构造，鬼魂都比这容易理解和容易对付或至少还有人看得到。冰岛这个博尔赫斯钟爱的国度，如今人们还熟读熟知《撒迦》这部最精彩的神话吗？诸神的黄昏和那一战，所有亡灵从地底下复活，开出来那艘用死人指甲造的战舰……

此外，还有一个更明确的指标——克鲁格曼若预言命中，事后（当然是事后）最兴奋的必是大众传媒，尤其是电视。大众传

媒觉得这么重要，那就说明这事绝没那么重要。

我们应该正确感兴趣的是经济学者克鲁格曼而不是大预言家克鲁格曼；经济，才是他的本业。

这倒不是说经济学，或其他专业学问，不具思索、预见未来的能耐。恰恰好相反，几乎所有够认真的专业思维，都自自然然的包含着未来的成分，尤其愈思索当下，就愈得考虑、设想未来，更积极地把未来纳入，不这样不构成“一个完整的事实”，不这样没办法好好想事情——只是这里，未来的较正确称谓不叫做未来，而是接下来会发生的事，是当下的延续，是一种又一种“一连串的合理结果”，基本上，它的数量单位是复数。

太多人以各式精妙的话语讲过，人类真正能看清楚的只有过去而不是现在（本雅明倒退着被推进未来的新天使、福克纳急驰汽车上背向坐着的乘客，以及昆德拉、博尔赫斯……），这乃是因为，一个完整的事实不会即生即死地摊平在同一时间平面上，它蜿蜒穿过星辰日月绵延着足够长的时间，几天，几年，甚至好几个世纪。过去显得明晰，其实不是所有的过去，而是指的其中某件事、某个人、某一现象、某一问题，它的“未来”已然实现、显露乃至于停止了，所以我们可看清楚它变化起伏的完整形貌，看清楚所有留下的痕迹，并思索、确认它的可能意义，意义尤其得延迟到我们对此一事物足够完整的掌握、作为一个整体才开始

想；现在暧昧不明感觉如鬼影一抹，也是因为事情这才开始，距离事物整体形貌的显露还很遥远，如果人急欲弄清楚当下（这非常有其必要），便得偷取时间，通过推演、想象以及猜测，努力将未发生的转变为已发生，未显露的转变为已存在，让现在“完整”。人为着弄清楚现在必须提前弄清楚未来，这相当程度来说是情非得已的，时间的拿捏（意即何时才好正式开始想，何时才化为书写题目动笔、话可说到哪种程度云云）总是犹豫的、惴惴不安的——这提供了我们一个相当可靠的判准，只有骗子、江湖术士和那种卖了就跑的推销员才免除这种不安。

从思维形式、书写形式，或说从行业别来看——小说家因此总是最快速进入当下的，这不仅仅因为小说本来就有建构不存在、未实现世界的特权及一整套技术，也因为小说是“假的”有恃无恐；最慢最沉重的是史家（理应是），他们被视为是说最后一句话的人，字是用刻的而不是用写的，所谓任世间所有的泪水也洗不去一行。后世罪我者其春秋乎？孔子的如此慎重不安极可能也包含了时间的偷取、时间的提前，把还没那么确定的部分也全确定下来。僭越的不（只）是身份，身份影响的是外部性的所谓资格恰当与否，可不及于内容，后代读史的人更不会也无从计较这个；僭越了时间，这直接是内容问题了，有实质的是非对错，后代的人站在时间的优势位置上，会有认真聪明的人看出来我犯的错，连同此一错误的难以弥补影响。

但有时候，未来某一部分会变得特别清晰特别有把握，未来仿佛成为单数只此一途，这不见得是因为它很靠近了，下个小时或明天一早就发生，而是因为当下的复杂性消失了，某个东西、某一因素压倒性地强大起来巨大起来，挣脱了抵抗它拦阻它的其他东西或至少让它们变得无足轻重——像什么呢？像是车子开上

了平坦大地的笔直公路之上，问题不在于尽头处还距离多远，距离可能还好几年几十年，问题在于一无遮拦也不再变化了，连风都停了，尽头处的模样此时此刻就清清楚楚看得到，大漠孤烟直，长河落日圆，眼前世界景观是单调的几何构图，有某种诡异的一切静止之感。

不见得都是世界大事，生活中我们时不时也会看到这样，最常发生在寻常家族内家庭中，有时则是你的哪个朋友染上了赌博、毒品或一场绝望的爱情云云。

好的，我猜是忙起来忘了，心思严重集中于别处，预言家克鲁格曼没能即时说出这场金融大风暴袭来的消息，为自己再添一笔传奇；但经济学家克鲁格曼，在此期间，我以为他做了件更重要的事，也揭示了一个更沉重的人类未来图像，尽管看起来只像是平静地研究、讨论、解说一个很专业的经济题目——克鲁格曼退回到十九世纪末的美国，把近一个世纪的老经济数据重新翻出来一一察看比对并连成曲线（即寻找出连续性的线索），环绕着此一核心问题：中产阶级，究竟是不是资本主义的自然产物？

说真的，已经好几年了我自己一直在等这个，等克鲁格曼，或其他像他这一等级的经济学者。

换了一张脸的资本主义

退回到十九世纪末，我认为是有必要理由的，符合此一核心询问。因为十九世纪末之前，尤其是美国，资本主义基本上是强大而狞恶的，代表的脸孔是掠夺的资本家，结合着（误读）达尔文的优胜劣败丛林哲学，这是一段我们很熟悉但消逝了、仿佛历史大书已被翻过去了的遥远记忆，是上一个资本主义。

二十世纪中，二次大战后，资本主义进入了前所未有的黄金年代，财富快速增加，但奇怪并没有更集中于资本家，而是醒目地拉高一般人的生活水平，创造出大量的所谓中产阶级——这个新的资本主义记忆，我们更加熟悉，因为之前几十年时间我们就活在其中，是我们这一代人的真实生命经历，尤其是有幸身在东亚新兴国家及地区的我们。

资本主义换了一张脸，成为中产阶级为核心的资本主义，这无疑是太美好、“美好得不像真的”的资本主义；更好的是，好日子还在后头，如果这正是资本主义的进展，继续下去（为什么不能继续下去？），我们很容易想象出一个富裕但相当程度公平的社会图像，而且这并不缥缈，是简单可计算可预定的，你看，每年GNP增长多少，平均国民所得一万美元、一万五美元、两万美元……由于幂数的缘故（美丽的幂数），通过计算显示，这一切极可能比我们最乐观的想象还来得快而且持续加速不是吗？所以这样的计算尤其成为新兴国家（快速成长国家）从政府到民间最爱玩的游戏，每当感觉人们需要多点希望就拿出来算一下，所以明天会比今天还要好，今天的钱放心用掉没关系因为明天会赚更多，这同时让人变得比较慷慨、和善、宽容不计较；还要更好的是，亚洲新兴国家成功的特殊意义，证明资本主义不是欧洲人的资本主义而已，不必如韦伯讲的得建立在新教信仰及其严苛的教义伦理、相当程度扭曲变态的人格基础之上，而是人类皆可依循的共同道路，所以尽管在此同时全世界绝大多数人（东欧、拉美、非洲以及绝大部分的亚洲）仍处于贫穷乃至于饥饿、战乱、绝望之中，但东亚的日本以及稍后的四小龙不也是才从战争残破的废墟中挣脱出来的吗？东亚这几个地区、这才两亿左右人口作为一个难以驳斥的样品，帝国主义的控诉声音犹豫起来也微弱下去，也

因此，这样的资本主义还进一步“福音化”了。

所以说，终于有答案了，人类历史做出了定谳式的宣判，终结了当下的东西冷战连同核战威胁，也终结了几百年来沉重如泥淖的左右学理争辩和意识形态对抗——这个大量中产阶级一字排开站前头的资本主义，让左方来的支支利箭仿佛失去了现实目标，只能射入上一个世纪，成为某种措辞严厉的历史研究。我们人在此一现场，很清楚看出来资本主义这回规格完全不同以往的胜利方式：过去，资本主义敏于行而讷于言，它的强劲力量集中于现实作为，学理的思辨必须严格限定在纯经济的封闭范畴内部，每离开这个经济学城堡一步，它的说理争辩力道就衰减一分，至于道德问题、价值信念问题则始终是资本主义的罩门弱项，几乎完全没法处理无力回应（除了再讲一次供需原理并再次重申价值中立），愈好的经济学者对此愈面有惭色。但这回是一次“完胜”，从现实到学理，或正确地说，太辉煌的现实胜利轻易地压倒了百年学理，要求学理重新思考，做出新的配合解释；躲在中产阶级身后的资本家也“道德”起来，他们甚至摇身变成有过人眼光、有专业知识技艺并默默推动这个世界的英雄兼先知人物，财富只是他们合理（仍是供需原理）的报偿，极可能还少拿了些。我自己一直人在出版界，于此有着更清晰、难有他种解释的深深记忆，八〇年代台湾出版界经历了一次“现代化”，商业书籍大量、快速、随便的出版是其核心，赚了钱的商人、老板传记又是此一核心中的核心，人人出一本甚至好几本，讲些什么呢？高兴讲什么都可以，从家到国到全世界，惟更多是人生的历练，生活故事的种种启示，生命的处处体悟以及因此想出来的做人做事道理云云。这些很平常的睿智很少有用，因此这样的传记其实是励志类别的，你无从思齐实践，只是收集一个个成功的典范如集邮。

所以，“让少数人先富起来”，尤其在国家要追求增长时，也在国家想从景气谷底挣扎出来时，如今这样的话语及其各种优惠措施（减税、补助奖励、法令一一松绑或量身定做）已可以如此明白地来说来做，由国家领导人讲，由整个国家来推动，再没有道德困扰了——财富的流向并非单行道，财富集中的下一阶段会“自动”回头，扩散于、布泽于一般社会大众，创造出大量中产阶级才是真正的结果。因此，让财富（暂时）集中不仅没关系，还是必要的，我们应该健康、欢喜且更富耐心看到资本家赚进更多钱，因为这意味着马上轮到我们了。

这个中产阶级的资本主义，这一场，用詹明信的话总结来说是——“如今全世界已没有几个人稍微认真地在反对资本主义了。”

克鲁格曼要问的正是这个——为什么中产阶级会突然而且大量出现？为什么发生在资本主义运作几百年之后？这是资本主义的应许吗？如果是，那是资本主义里面的哪一块、哪种因果逻辑的作用结果？又何以延迟如基因开启？这会延续下去吗？凡此。

来自对手 · 来自敌人

这里，我们不抄下克鲁格曼一整本书的内容及全部图表曲线，我们不负责任地直接跳到结论——克鲁格曼以为，资本主义并不“自然”创造出中产阶级，资本主义尽管会垫高整体财富水平，但财富分配的基本形态仍是高度集中的，M 形社会（而非中产阶级肥大的橄榄形）才是其合理结果。二十世纪这三十年左右是一段很特殊的历史，这段期间财富的流向“异常”趋于平均，顺着资本主义这一流水般运作逻辑得不到解释，财富流向急剧改变的关键、加进来的异物是“新政”，也就是经历了二〇年代狂飙十年

期，到三〇年代资本主义运作失灵（或说失控坠崖）、全球经济大崩解大萧条之后，人类不同思维及其一系列政治性、介入性的作为结果，包括国家角色在经济领域的处处强化，税率及累进率的提高（简称增税），公司法的趋于严格，竞争垄断的抑制，工会的扶植扩大，社会安全福利制度的设计和推进云云。换句话说，资本主义市场机能这一套照旧，但关键性的改变全发生在资本主义的外部而非内部，术语来说，这些都是“看得见的手”而不再是“看不见的手”。

也许我们该比克鲁格曼更进一步追问，究竟来自外部哪里？事实上是来自资本主义的“敌人”那儿，很显然这都是偏社会主义的主张；或者也来自资本主义从头到尾就想驳斥、摧毁或至少排除于经济领域的更古老东西，像是扞格于、有碍于人自利之心的素朴公平正义信念，以及更多对人性、对人本能驱动力量的怀疑、不安及其必要节制。

到这里，“中产阶级是不是资本主义的自然产物”这一询问，便显露出不同的时间面向，以及克鲁格曼的真正企图了，这不是一个单纯的经济历史研究，而是对人自身的当下处境、当然也包含了紧接下来未来可能的思索，不得不思索——中产阶级的大量出现且持续整整三十年时间，这是无可驳斥的事实，但这会一直这样下去吗？像我们曾经不假思索以为的那样；还是这只是一个特殊的历史现象？就像我们现在逐渐怀疑、并不断从现实累积怀疑理由的这样。我们若对克鲁格曼有所挑剔，便在于他这个询问来得稍晚了些，一直延迟到九〇年末全球经济分配很明显再次恶化、中产阶级萎缩、社会又裂解向 M 形的初始时刻，逆转的征兆（或说各种经济数据）已一个一个出现了。但这毋宁说明他是个好经济学者而不是旷野先知，他的真正工作是了解当下发生了什么

事并提出负责任的解释，未来只是当下的延续及其结果（后果）；而克鲁格曼也确实在人们犹置身于“资本主义／中产阶级”的此一历史舒适惯性之中，冷静而准确地率先动手，直指当时资本主义最坚固的核心，而这也正是他一生所学暨志业之所系，一个不小心极可能连自己安身立命之地都给搞掉。“中产阶级是不是资本主义的自然产物”这个问题，放回克鲁格曼询问当时的现实，它的本来面目、它的真正意图就出来了：如今财富的重新而且更快速集中，究竟是一个反挫现象？还是说这才是资本主义的事实真相、资本主义又回到了它的正轨上？

事物的持续发生有稳定和不稳定。稳定的持续源于本质，这意思是说，的确有一个不同以往的、全新的资本主义了，也可能是，过去我们都对资本主义有所误解或来不及真正认识。总而言之，财富流向大众、中产阶级的出现这事是资本主义的必然；至于不稳定的持续则是一种（暂时的）静力平衡状态，资本主义仍是那个资本主义，它只是和某个某些对抗它、限制它的外力（自然的、人刻意的）处于拉锯之中，能持续多久以及持续状态的内容变动，取决于这两股力量的起伏消长。也就是说，财富转向、较大一部分流入大众催生了中产阶级，这是人的作为、是人相信这样才对所奋力掘出的人工渠道，或至少是两者相持妥协的结果。

会是哪一个呢？克鲁格曼做出了他明确的回答：答案是后者，资本主义不自动产生中产阶级。近十年来的现实走向看来也愈来愈支持这个回答，像掀起几天热潮的占领华尔街行动，诉求的便是所谓1%人和99%人的财富所得战争；像二〇一三年元旦奥巴马完成美国难得的增税立法（个人所得四十万美元、家庭所得四十五万美元以上增税，以及营业税、遗产税等等，都是所谓的富人税），奥巴马直接讲就是拯救中产阶级。还是那个道理，中产

阶级如果是自然产物，干嘛拯救保护呢？

让我们稍微认真地想想这事吧，这非常有意思——想想资本主义最高峰的这三十年左右时光、资本主义几百年历史里最决定性也最美丽宜人的这一场大胜，居然不是自身力量淋漓发挥的结果，也不发生在人们最信任它的时日；相反的，这发生在资本主义才闯了大祸、陷全球经济于空前萧条之后世人最不信任它时，这场胜利是资本主义被迫和它的敌手、它要排除打倒的对象连手打下来的。

彼时风光三十年的资本主义，其低调不安的这一面，完全反映在当时的经济学思辨领域里面，里外两样情——大萧条之后半世纪左右时间（黄金年代之前三十年加黄金年代的前半期），占据经济学主导地位的是凯恩斯，如克鲁格曼和一干经济学者日后的回忆，那段年少岁月几乎所有念经济学的人都自认是凯恩斯的信徒，其中最代表性的证词是弗里德曼，日后批评凯恩斯最猛的芝加哥学派主帅，一九六五年当时《时代》杂志引述过弗里德曼这句话："我们现在都是凯恩斯主义者。"凯恩斯学派，外头的人以及左派或不以为意，以为这不过是专业经济学内部的事，茶壶风暴，乃至于只是资本主义的一支、一种调整或有限度让步，只有经济学者知道事情有多大。确实，经济事务、人的经济活动就是这么回事，基本道理就是这样，因果逻辑就是这样，并没有另一种经济学、经济原理如同并没有另一种物理学或数学，几百年下来经济学者也没弄错；但凯恩斯改变了根本的历史判断，他不信任这套市场机制，更不信任其自动调节功能（凯恩斯最为人知的名言："长期我们都死了。"语气何等轻蔑），这原是资本主义最重要的历史承诺，也就是说，凯恩斯根本地不相信亚当·斯密那只看不见的手，会把整个世界自动组织起来，把资源做最合理的配

置和使用，把一切生产要素包括人送到（驱赶到）最适的地方云云，至少人不该束手等待结果而长时间无谓受苦，所谓的自动调节可能耗时几年几十年乃至于一整代人仅此一回的全部人生。凯恩斯以为这一机制并不神秘难懂，尽管亚当·斯密过度美妙的用词和真理形式的语调句型把它讲得仿佛是某种神谕或魔咒，人理解了它的运作因果逻辑，就能明智而且准确地介入，或去除某些其实来自人信息不足、人心惯性或人性死角过往的错误（比方生产的一窝蜂现象，过往经济学一直把这视为自然），或至少抢先一步催生其结果。像景气循环就不神秘，它只是这套市场机制底下生产和消费两端的永远无法自动对准、这两端预期心理的落差以及实践的难以克服时间差，由繁荣消退下来的关键，简单说，便是繁荣时日“必然的”生产过度、库存增加从而消费相对不足，于是新的投资不再发生所形成的这一处“漏扈”、这一截断裂空白，打断原来上升的循环，接下来便是我们熟悉的所谓生产线停工，产能闲置，工人失业，消费进一步衰退云云进入到循环的下坠阶段，景气探向谷底。凯恩斯《就业、利息和货币通论》信心满满指出，既然知道了景气逆转的关键在于这一时刻、曲线上这个点的投资不足，补上它不就是了，干嘛等候自动调节让人们白白受苦呢？如果商人预期悲观不愿投资，那就由国家来做——这就是新政公共政策（投资）的基本经济思维，日后经济学者发现更简单干净的做法，用货币控制来取代，比旷日费时的公共投资更快速见效而且可望减少政治弊端和浪费。才不算太多年前美国前任联储会主席格林斯潘声望顶峰时（克林顿执政期间），克鲁格曼写过一篇赞誉文章，标题便是：有了格林斯潘，我们就可以没有景气循环。的确有几十年时间，经济学者以为人类已“制服”了景气循环。

凯恩斯的较完整话语是这样："长期，是对当下事务的误导性指引，在长期里，我们早已死去。若在海象不稳的季节他们只能告诉我们，'当暴风雨退去时海面将平静'，则经济学者把自己任务看得太容易、太无用了。"

如果从人和巨大经济机制的关系来看，凯恩斯极可能比马克思还激进——人的位置、人的作为、人的所谓"能动性"，在马克思那里一直是暧昧不明的，仿佛是基督教有关人自由意志这一古老思辨的重演，马克思的这一暧昧乃至矛盾众所皆知；在凯恩斯这里，人的存在和作用非常明确而且积极，不很庄重来说，这上头他离开亚当·斯密比马克思要远多了。

所以当时凯恩斯的最大反对力量、最严厉的质疑声音是什么？不来自传统左边（左边已溃不成军），而是更右边，或说经济学内部，那就是反对干预、回归自由放任基本教义的芝加哥学派。大约七〇年代末，这两派的大辩论转而炽烈，我们人在台湾都感受得到如躬逢其盛，弗里德曼新自由主义圣经也似的名著《选择的自由》（即《自由选择》——编注），中译本黄绿色调封面，由台湾长河出版社印行热销，那是我自己才开始试着读经济学书籍的年轻懵懂时日，毫无思考判断能耐，读《就业、利息和货币通论》觉得凯恩斯讲得都对惟恐不及，看弗里德曼又觉得他更对。

今天我们都晓得了，这场大辩论由芝加哥学派胜出，凯恩斯逐渐销声匿迹如过气。当然，这类辩论的胜负取决于很多特殊的、不必然的因素，尤其是当时的现实问题焦点所在，当时的世界样貌、气氛和偏好，不见得关乎是非真理谁属，有时候甚至只是某种时尚某种流行而已，学院里的世界也有外头服饰业娱乐业这兴高采烈一面大家都知道。当时世界，大萧条的苦日子远扬，财富分配已趋于平稳，气氛、人心大大利于右派，现实的不安（或说

人的奢望）转向所谓增长的趋缓和停滞现象，这在国家介入较多、社会主义成分掺杂较多的西欧尤其彼时英国又比世界其他各地都明显（所以谑称为“英国病”，工党长期执政下患的经济慢性病），芝加哥学派把原因简单归咎于新政思维，市场机能严重受到侵犯和处处抑制，鱼与熊掌这当然有相当一部分是事实。此外，芝加哥学派还有一个舒适的辩论优势，那就是他“在野”的攻击位置，在野的主张只是描绘难以验证，其对手的主张却是人皆可见的这一整个不可能完美、不可能不取舍的当下现实，随处是真实而且具体的个案例证，而一个悲伤的个案往往就压过一整套说理。芝加哥学派把炮火集中在公共投资的无可避免弊端和浪费、社会福利制度给了就难以收回的沉重负担、税赋太高浇熄人投资和工作的热情以及各国一路飙高谁看了都不免心惊胆跳的财政赤字这几点并快速联结起来，这些都看似有凭有据但并非完全公平。像财政赤字成为问题，并不只发生在新政思维的国家或其执政时日，这是此一经济机能“合理”的产物，今天我们都看到了，日后经济思维的右倾，赤字不降反升，至少美国的情形再明显不过是这样，真正的失控发生在小布什主政那八年，雪上加霜的直接原因就是减税，大量降低富人税恶化了收支失衡，“供给面”的乐观臆测（也就是减税有利可图刺激富人投资，减税实质上反而增加税收这一套，典型的资本主义自利之心基本教义主张）不攻自破，这是克鲁格曼最爱嘲笑的。

财政赤字问题，乃至于社会福利问题有其更根本的大麻烦，不只是人当下的错误；我们可以称之为“整体系统失灵”，是这样一套经济运作机制，不知不觉把计算基础建立在另一个不可靠的假设上，或者说，这样一个计算基础逐渐流失不在，这个基础原本是：经济规模必然扩大，生产必然持续增加，增长必然持续升

高成为常态，稍后，“必然”改成“必须”，经济规模必须持续扩大，生产必须持续增加，增长不可停止，一停止整个系统就会出事。“供给面”主张闯了祸，这是可以防范也可以矫正的错误，一如克林顿政府成功矫正老布什时犯的错，也像现在的奥巴马政府拼命在矫正小布什犯的错（有这样的布什家族，真是天佑美国）；但财政失衡问题是经济制度、经济机能自身的问题，早于这类人为错误的发生，这一点我们在未来会看得更清楚——兹事体大，稍后再说。

芝加哥学派的获胜，也许也可以称之为“经济学者反击的胜利”——凯恩斯学派，对一般经济学者最难忍受的极可能是，依赖太多政治性的作为，乃至于让经济学隐隐降格为现实政治的研究单位、幕僚单位。从亚当·斯密，加上马克思又把黑格尔历史哲学“翻转”，这几百年下来，经济学者俨然已站上人类思维身份的领头位置（上一个是物理学者，到普朗克、爱因斯坦、玻尔那一代为止）；而且，亚当·斯密所揭示的整个经济学可能图景多么美丽，如此纯净、自由、高贵而且很像是可信的，这同时也是个美学问题对吧。

凯恩斯的《就业、利息和货币通论》里有这么一番话：“李嘉图学说的全面胜利极为神秘与令人好奇。这必然是因为学说中的许多层面，很容易被适用于所能应用的环境。我想，它能够推导出未受过经济学训练的一般人所不会想到的结论，这增添了它在知识领域的声望。其学理被转换成实际的问题时，极为严苛与令人厌烦，却成了它的优点。它能够被运用来承载一套广阔与一致的上层逻辑结构，这让它变得优美。它能够将社会不义与明显的惨状解释为，是进步的机制中不可避免的现象，而且尝试去改变此问题的结果将是弊多于利，这使它获得当权者的青睐。它对于

个别资本家的自由市场提出辩解的方式，使它吸引了当权者背后宰制性社会力量的支持。”

但无论如何，芝加哥学派有一点必定是对的，否则仍无法解释这一“中产阶级的资本主义”何以只短短存在三十年时间，财富流向何以再次集中。那就是凯恩斯低估了人的自利之心、低估了这一自由放任经济机制的力量和覆盖面，最终低估了它和国家的强弱大小关系变化——尽管芝加哥学派所讲的和今天我们所看到的也许并不全然一致，我们甚至有理由相信，就连芝加哥学派自己都低估了资本主义。

资本主义是力量不断增强的东西，特别在这大获全胜、拦路者一一消失这后半个世纪。

一块不融化不消失的冰

从大萧条挣扎出来，戏剧性地一大步进入到资本主义的黄金年代，简单说，学到教训的是人，而不是资本主义本身——所谓学到教训的资本主义，意思是，这些用来“救助”彼时资本主义的作为及其思维、这些来自它对立面的东西，得成功融入到原来的资本主义之中，成为它自身的思维、它的机制性作为才行。

这里，有一个大型的语言泥淖很容易陷进去，陷进去就毁了，什么也不用想不用谈，那就是资本主义究竟是什么——几百年来，资本主义运行于崎岖软硬程度不同的相异生活现场，人言人殊，赖皮起来的话资本主义可以什么都是，尤其冷战对峙把左右学理争辩正式升高到宗教化也帮派化的善恶二选一，人的防卫之心取代了诚实，自由添加更是肆无忌惮，这让我们想起格林在《一个自行发完病毒的病例》书中对基督教义众善所归现象的那番痛快

攻击之言："不，不是。神父，你想把所有的东西扯入你们的信仰之网里去，但是你们无法偷走所有的美德。温和不是基督教的，自我牺牲不是基督教的，慈善不是，后悔也不是。我想原始人看到别人流泪时，自己也会哭。你难道没看到狗哭吗？当世界冷却到极点，而你们的信仰之空虚终于暴露出来时，仍然会有一些呆瓜用身体盖住别人，以使人获得温暖，多活一小时。"是的，远在基督教到来之前，人们（从原始人到狗）已知道或不知但能行的温和、牺牲、慈善、后悔并流泪，就算哪天基督教又消失于这个世界，也不会因此就让温和、牺牲、慈善、后悔和所有这些泪水从人心人身跟着绝迹；但我们的看法比格林"温和"，我们说，这些好东西、这些美德是公共财，如阳光空气水，人可以自由取用不至于构成偷窃侵占，但这样的"取用"总是勉强的、有限度的，当真正的考验来临时即所谓造次颠沛时刻，这些黏着不牢的好东西会又一个一个脱落。

我们再稍稍把格林这番话延伸下去——真正最严苛的考验发生在何时？基督教的统治经验告诉我们，总是发生在它获胜、掌权、强大到再没有够分量的敌人之时，像中世纪时候统治世界还统治天上地下、统治活人还统治死人的天主教廷，便半点不温和、慈善和懂得后悔，至于牺牲的和流泪的都是别人而且还是由它造成的不是吗？即便力弱如今天，梵蒂冈（声音听起来还真有点像美国的五角大厦，发动战争之地）只像个观光景点而非宇宙中心，但真要冲犯到基督教千年信仰的核心时，比方非一男一女、异性恋的情爱，同样可以是真挚、热切、深刻而且受苦，但天主教廷对待这些遍在而且饱受折磨的同志情感中人便半点也不慈善不温和，每隔一段时日就跳出来口吐恶毒咒诅之语显然从不知何为后悔。事实上，他们连对结婚之后知道事情不对的人（尤其是通常

身心受创较难以承受难能弥补的女性一方）都不给后悔的再一次机会、不给逃离炼狱之路的可能，地球上还存在着的集权政府都还有条件批准人们离异重生不是吗？但天主教廷只坚信这句永不融解、不跟任何东西商量的神谕："只因神所结合的，人不能分开。"此事惟一的正面后果可能是格林小说，格林自己身陷其中，《文静的美国人》里英籍老记者福勒宁可逃到中南半岛的杀戮战场，这有失败但无法结束的婚姻猛于战火的嘲讽味道，他的惟一拯救连同越南女子凤的全部幸福希望，便是苦苦等候妻子大赦也似来自英国的那纸同意离婚通知；另外，不能离婚只能偷情，或说日后所有的情爱包括一夜的以及真的是此生不渝的都只能成为偷情，而上帝无所不在、不知胜过任何私家侦探社征信社，这逼使格林发展出小说史上最精巧且覆盖层面最广的偷情书写，遍布于他几乎全部小说令人称奇，连《权力与荣耀》里的神父也偷情还有一个私生子；《一个自行发完病毒的病例》则是没有偷情的倒过来偷情诬指，让好不容易恢复一点生之可能的奎里冤枉挨枪而死；《恋情的终结》更有趣，人为了偷情，最终必须和上帝决裂，和上帝吵架，到这种地步。

大获全胜的资本主义，三四十年时间足够让全世界换成另一代人，不再是大萧条不堪回首经历的这批人，而是婴儿潮美好经济经验的另一批人，新政的意义翻转过来，这一代人看到的现实毋宁是，政治作为的种种无用、迟滞、幽黯不义和绝对不可信任。六〇年代的新一代狂飙主题便是"去政治"，他们希望回归到人最素朴的良善温暖，通过夷平眼前的一切、去除所有的管理限制包括去除自我的节制来获取。这种无限大的自由放任，其实只能曝现人当下的真相、真实模样，不可能带来任何高于、美好于所谓基本人性以及当下文明程度的动人结果；相反的，这反倒会让

人进一步走向原始和野蛮（如卡尔维诺所言），走回所谓人的生物性机制，这也正是为什么，尽管资本主义也在这一代人反抗批判的火力范围之内，但才不出十年时间却让这一代人走向资本主义，这就是七〇年代后著名的“雅痞”。

话说回来，“调和论”一直是人的一个理想，人早早发现自己站在一个二律背反的撕裂开来世界站不稳；但“调和论”却也一直是外行人的、天真好心而且正当的一个理想，不是取其两边的好处长处放在一起就好了吗？——调和的、中间的、所谓第三条路的诸如此类主张一直有而且也不应该哪天完全停歇，如同多年之后今天英国的吉登斯。二十世纪中后，犹是资本主义黄金时日，“调和论”还曾经喧腾一时蔚为风潮，台湾最熟悉的代表人物是加尔布雷斯，他的几本书尤其是《自满的年代》，很多人读而且印象深刻，满足我们对一个更和平更宜人居世界的期待，至少当时我身边几个朋友都被“打动”（调和论永远是动人的、高尚的），但国内国外，我所知道的经济学者果不其然都嗤之以鼻，只当个笑话当成不懂经济学的人胡言乱语。严格来说，凯恩斯学派，乃至于由此而来的“总体经济学”也有调和论的味道，太多政治了，最起码芝加哥学派是这么看，他们也确实察觉这些人的特殊作为和资本主义根本的扞格，根本的不兼容，市场的机能也不可能长时间地被压制，不可能不反扑，不可能一直这么相安无事下去。

必要的话，我们可以不用资本主义这个已松垮垮的、已含混不清的名字，就直接、具体地说这个市场机制，这一供需法则，这个以人的自利之心作为核心推动力量并且依此组织起来、建构起来的经济系统。

市场机能只是一个机制、一个因果逻辑；供需法则则是一个原理乃至于一个公式。当然比 1 + 1 = 2 要复杂、精巧而且有趣

太多了，托几百年来经济学者不懈努力之福，我们对此一机制、此一法则了解得更完整更精确，知道更多细致的、捉摸不定的东西都奇妙地起着作用，比方时间便是供需双方一个有意思的、变动的限制性要素（我们较熟悉的华人经济学者张五常是著名的价格理论专家，于此有很精彩的探索和说明，如他的《卖桔者言》），此外，供需双方的心理、各自的预期和之于对方的猜测和应变，是另一个更不容易掌握的要素（如日后的赛局理论，这也是台湾一般较熟知的），像这些都得纳入计算之中，凡此。然而，1 + 1 还是只能等于 2，不会得到别的答案不会哪天改变，慈悲的人来算、残酷的人来算都一样是这个结果，这个 2。

讲起供需和张五常，我自己年轻满满是热血那一时日，曾在张五常某本书的序文中读到这个，当时可用惊骇莫名来形容——张五常举了个再平凡不过、每天都在我们眼前发生的典型实例揭示全书主题，大致上是，为什么某一黑人（当时可能就是迈克尔·乔丹），在电视上公然喝瓶汽水（应该是可口可乐或佳得乐运动饮料），这短短几秒钟（好吧，加上广告拍摄时间也至多几小时、半天）的所得，远高于一般人每天朝九晚五风雨无阻的一整年薪资（你也可以换成：台北市政府聘雇、每天清晨天没亮冒着被喝酒开车人撞死危险、为我们清扫街道的一整队清洁人员的全年全部加总薪资所得）？这一永远冒犯我们最素朴公平正义之心的现象，张五常毫无控诉批判之意，他是经济学者不做这事，他是（带着启蒙之心）要借此告诉我们为什么会这样，如果你理解此一经济市场机制的游戏规则，弄懂供需，就知道这有多合理自然美妙而且正常，甚至只此一途一种结果。日后，我自己也大致弄懂供需原理（基本上这不是太难的东西），每当身边有朋友谈到，比方一个大联盟投手每投一颗球换算起来值（是价格而不是

价值，比起街道清扫这能有什么价值可言？）数十万元新台币，或某歌星唱一首歌收入上百万元时，就换由我负责解释给他们听。我这些可怜的、金钱计算单位不太一样的文学朋友们啊，我总是从他们脸上表情仿佛看到年轻当时的自己，哑口无言却又非常不服气，包含一种“我要说的又不是这个”乃至于“你真堕落到相信这样解释了就没问题了吗？”的种种沮丧神色。有时，我还忍不住再加补一刀，要不你可以选择改行，别再写小说读书并思索人类处境和未来出路，这一市场机制的最基本坚持之一，就是人可以而且应该顺应自利之心，把自己移动到最有利的工作、生命途径和位置上。但，是你自己不能、不愿或老实说已经来不及了是不是？

这样的所得怪现象在经济学里老早不是问题了，就是供需而已；但同时，这也自始至终是人类一个沉甸甸压住人呼吸的大问题。

然而，今年我在克鲁格曼的文章看到，有关“有钱人为什么变得更有钱？”这一持续追问，克鲁格曼新的回答是：这已超出了供需之上了，“我这一行最了解的就是供给与需求，是的，经济学不只是这样，但这是最优先与最基本的分析工具，而获取高收入的人，并不是活在供给与需求之中。”克鲁格曼的意思是，这些最有钱的1%人或0.1%人（其实就是大企业执行长、避险基金经理人以及大企业的律师，没有等等）的超高所得，并不来自他们的“经济贡献”，不由市场决定，也就是说，他们的所得和他们的实际表现脱钩，公司赔钱或投资亏损并不会让这些人少拿钱，甚至赔钱还得发给他们巨额奖金来安慰他们，好让他们不沮丧、能打起精神为公司效力。“是谁决定他们的薪资包裹？这个嘛，执行长的薪酬都是由公司的薪酬委员会所决定，而这些委员都是由同

一批执行长所指派。”

但这不仍然包含在另一种“更大”的供需解释之中吗？人的供给与需求，人的市场有这样执行长、经理人和律师的需求，看不见的那只手于是把人驱赶到那里去，我们没看到金融和法律如今是多热的大学科系吗？笨蛋才继续当心脏外科医生。

便是这样，如今又不一样的现实状况是——这些最有钱的人，所得（已经过通膨调整）已超过了十九世纪恶名昭彰的所谓“强盗大亨”，财富累积的速度更快；也就是说，财富的流向和分配基本上回返大萧条之前的样态，“中产阶级的资本主义”如昙花一梦，极可能还是一朵开过的、已枯萎死去的昙花。和十九世纪不同的是，财富的集中系以一种更文明、制度法规允许并保障的方式，至少再不必靠枪支、靠黑帮豢养来完成，就像那个政治已不正确的老笑话：传教士劝告酋长放弃吃人传统，“你们不学着文明点吗？”“有啊，现在我们改用刀叉来吃。”

也许，有人也多留意到另一个堪称奇妙的现象——经济学，关怀处理的是人每天每时、无法不进行无法自外的此一生存根本活动，道理上来说，经济学的思维及其成果最该充分进入到人类其他每一领域的思维之中，作为某种基础，或至少基本要件；但实况是，经济学几乎自成一系，它是最难和其他思维领域有意义融合的东西，愈往右靠愈明显愈感觉坚硬不化。或者我们讲白一点，你若真心相信、专心事奉资本主义，你就很难超过玩票自娱、超过表演、超过附庸风雅程度稍稍深入到其他任一思维领域之中，所谓资本主义的哲学家、资本主义的伦理学者、资本主义的人类学者、资本主义的小说家诗人云云，是不可思议的，这接近于我们说三角形的第四个边或正直诚实的律师。

生命之中，我自己有诸多视为楷模的人，远的不说，就只讲

一道活过二十世纪中后、曾身处过同一个世界的人物，像是卡尔维诺、格林、加西亚·马尔克斯、纳博科夫、博尔赫斯、福克纳、昆德拉等，或就近像日本的大江健三郎、山田洋次。太一致了，为什么他们就都不能是资本主义者？为什么对资本主义顶多只能做到忍受和保持缄默，就算不在对立面？为什么他们对人生命的最基本感受、图像，对所谓价值信念最起码的主张和坚持，总是和资本主义差这么多、如此不相容？还有我以为最重要的，为什么当他们对这个世界有所企图、有所期盼、有所梦想，当他们的思维探头出来，做着他们生命中最主要、也是我们感觉最美好的那件事时，资本主义总是拦阻者抵制者，永远是向下拉扯的最大力量？——我自己当了出版编辑多年，出版，便是一个这样撞击、对立的世界，几乎是永恒的。美好的书，美好的人，美好的想法和成果，在这里没有单纯愉悦的可能，愉悦通常持续不超过一盏茶一炷香时间，接下来便化为一连串麻烦的现实工作，这才是事实真相。调和论是行不通的，每一个像样的编辑都以接近刻骨铭心的方式每天知道此事。

资本主义有一个不和其他东西化合的核心，用格林的话来说是，一块永远不融化消失的冰，那就是人的自利之心。这里，不是（至少先不要是）一个道德题目，比较正确的认识方式是，把它当一个力量来探讨，就像亚当·斯密最原先认知的那样。

被严重低估的力量

《布赖顿棒糖》是我个人比较不那么喜欢的一本格林小说，这原是布赖顿当地一种棍子状、石头般硬、可让小孩吃很久的死甜糖果，我的小说家老朋友吴继文曾无聊到远从英国带回来两根送

我。格林看着的是糖的带状花纹这部分，这花纹不止表面而是深入核心整根如此，你吃到最后一刻花纹仍在；格林以此来写人心深处某一块永不融化消失的冰，某种单纯的恶或者说恶的单纯。格林的其他小说，最接近于此的是 *A Gun for Sale*，台湾直译为《职业杀手》，两部小说的主人翁小混混宾基和兔唇杀手乌鸦都是年轻、天真、成长岁月乱七八糟、懂得很少、孤独如一颗单子的人物，但当然不是什么童年创伤那一套，格林要说的是某种更原始蒙昧如永冻的东西。我们看，宾基和乌鸦是格林小说罕见的两个年轻人主角，还是两个停滞于某种生物状态或生物时刻的年轻人，恰恰好和他惯用的世故苍老眼睛相反，这绝非偶然；也就是说，宾基和乌鸦那种沛然的、没道理可讲的、光秃秃的“恶”或说破坏力量，不源于他们对世界有某种幽黯的看法，毋宁是完全“没有看法”，他们不知道怎么和他人说话，不知道生命还有其他可能其他取舍，甚至不知道该避开什么绕过什么，也因此，没有所谓人的行为，而只是行动或只是一种运动，也就没有所谓的结果乃至于后果可言。格林小说另一个醒目的年轻人是《文静的美国人》里的派尔，他倒是常春藤联盟大学毕业受过好教育，出身东岸上流白人家庭有好的父母和成长岁月，这和宾基、乌鸦相反，但一样单纯天真不化，带着稚气可爱有教养的笑容（“那是出于一种学童式的幻梦”、“他以善良和无知筑成难以攻破的防线”），一样横冲直撞谁也拉他不住。从派尔，我们更加清楚看到，这不是恶，恶只是指的这个行动、这个运动一路走过去无可避免的摧毁破坏。便是在这里，在派尔（完全不知后果，自己吓得面色惨白快昏过去了）提供塑料炸弹炸死假日市集无辜的人包括小孩这场悲剧之后，通过现场气疯了的老记者福勒，我们终于看到了格林口出恶言的这番话：“这样逼他又有什么用？天真的人就是天真，

你无力苛责天真，天真永远无罪，你只能设法控制它，或者去掉它。天真是一种疯痴病。”

宾基和乌鸦都在小说中死去，仿佛不这样无法中止这个运动、这个单纯无法劝阻的力量；至于派尔，则是陈尸于达可桥下的水中，害死他（制止他）的正是福勒，只因为实在不能放任他下次再闯出更大的祸来——福勒毫不怀疑这一源源力量的存在，有意思的是，真正不确定的、困扰他的反而是人用以抵拒对抗这一原始沛然力量的东西：“是哪个远古人类的始祖遗传下这种愚蠢的良心？这些始祖在他们旧石器世界里掳掠杀人时显然并未受到良心的拘束。”

这里，允许有点“犯规”、允许我们冒一点点模拟的风险，如果可以把资本主义拟人化，我会说资本主义最像宾基、乌鸦和派尔这样布赖顿棍子糖也似的东西，或更精准来说，之前像粗暴的宾基乌鸦、如今是比较有教养有礼貌但可能闯祸力量也更大的派尔。资本主义的不化，最初也是最后的，既作为驱动开始又是此一市场机制最终的依据和判准，便是人自利之心这一单纯、原始的东西，这个直通通难以劝阻的力量。

我们说过，人对于一己自利之心的认识不自经济学开始，其实也远比经济学所强调的要全面、完整而且审慎——自利之心本身是个极简单的东西，如同布赖顿棍子糖那样，里外一致没什么隐藏曲折的奥义。一直以来人们对于它的了解也是大体上正确的；没有谁真的否认它的存在乃至于它的“正当”“正常”（我们累积了一堆人不自私如何如何这类的熟烂俗谚不是吗？），人们对它的负责任警觉毋宁是不断察知它的力量，太强大也太单调，会消灭掉吞噬掉其他的可能，“你只能设法控制它，或者去掉它”，否则人的世界、人的所有一切只能停滞于、被捆绑在某种原始的、

初级的、扁平的状态。惟我们实际上知道、完全去除是不可能的（某些宗教或温和或粗暴地试过，一次解决一劳永逸是人类忍不住向往但实际上非常糟糕的一种幻想），这只能是人每天的对抗工作。所以从这一面来说，比较现代思维欢迎的这一面，人类文明的建构和发展，的确是一长段持续压抑的历史，我们对于价值信念的寻求和守卫，从事关公共层面、带着功能性意义的公平正义云云，到倾向于个体自省的、如格林所说的温和慈善后悔流泪云云，都意识着某种对抗、某种勉力行之，都直接始自人对一己自利之心的节制、控制和压制；但从另一面来说，我们容易遗忘的另一面，这也是一种解放一种积极的挣脱，怎么会不是呢？人努力不受制于单一的力量，不愿意只是某一本能冲动的载体，不要自己和眼前世界只长一种样子，不要和他者只能有一种关系、一种单面的联系。或者说，人也在自己身上逐渐发现了其他力量其他可能，也许就像弗吉尼亚·伍尔夫讲的，人会抬头看向黄昏天空，会被满天星斗所吸引，会想东想西而且会感动，会相信有远比自己美好、比自己更值得的东西，这极可能也是人自身自自然然的一部分，比较隐藏比较微弱也比较困难得小心翼翼的那一部分。

自利之心不难了解，一直以来，难的是如何才是它的“最适状态”，如何才是这一力量收与放、使用和控制的准确一点；也许根本就没有所谓的最适状态，所谓的准确一点，这只是一种说法，因着人的选择不断移动——这样非调和的、得不断从对抗冲突之际找出并维持的动态平衡，不可能不有损失不付代价，代价包括这一力量全然释放所能做到的特别之事；还很难避免人在某种惯性中逐渐丧失的必要警觉和不断微调，乃至于化为制度性作为的僵固性；换句话说，我们总是在过与不及之间不舒服地摆荡，如

同凯恩斯《就业、利息和货币通论》所要讲的，我们总是处于失衡之中，失衡才是现实的常态。所以我们说，三〇年代大萧条之后凯恩斯学派这一场，包括其全部成果和后果代价，不从经济学而从总的人类历史经验来看，其实正是人类一直做着的事。

亚当·斯密希望释放出这个力量，但明显低估了这个力量，今天来看，低估得并非不合理——简单说，当时的世界并不是我们现代的样子，当时经济事务确确实实被压缩在世界底层，所谓“下层结构”，在当时不是一种学理性的思维图景揭示（在马克思“翻转”了之后，或说日后整个世界已实质地翻转了过来），而是一个明确无误的现实如此，经济只是政治底下必要的一环、一个工作，而且还是最琐细最惹麻烦让人经常性头痛不已的那一环，若说对经济有什么积极的思索和想象，基本上也是政治优先的，至少有着深浓的策略性成分无法纯粹，好作为国家行动的实质支持以及不行动时的威望展示，即所谓的“富强”（没有国家，纯就个体的人而言，哪来的“强”呢？）。亚当·斯密是这样一个时代的人，还是典型的大英帝国知识分子，《国富论》书里国家还是世界、人还是臣民、原理抑或策略，总是相互渗透暧昧不明的，要弄清楚亚当·斯密究竟是个试图说服君王的经济学者或者是积极开拓经济力量的忠贞谋士（即雷蒙·阿隆所说的“天命使者”和“君王策士”），可能是没答案的，也是没必要的。这种大英帝国的知识分子有一个特殊的“国家／世界”基本图像，或者说把此一“国家／世界”的古老图像发展到极致、表现到最清晰、还保留到最后。不像稍后民族国家取而代之的世界分裂构图，他们仍把世界看成一个整体，这样的“拥有感”（普天之下莫非王土云云）使得他们的思维保有恢宏的世界视野，也存在着一定程度的责任感（不拥有就不会保护，如经济学的公共价值消散理论），肯为人类

领先想大问题；但在此同时，这个世界又是以大英帝国为惟一核心，也就是说，这个世界又是取用的、为这个中心服务的乃至于可牺牲承受的。这样的“国家／世界”图像于是对人的思维有一种“方便”，解决了思维最困难那最后一步障碍，那就是不必周全不必通体圆满，也不惧发生无可避免的牺牲和无法收拾的破坏，从而道德思维也在这样的基本图像中得到轻巧的豁免和逃逸。我们看慈悲如圣人的托马斯·莫尔的《乌托邦》或者会更清楚，《乌托邦》为人类思索某种至善至福的生命样式乃至于生命形貌的可能，但它的基本规格仍只能是一个岛国亦即英国的样子，这个岛国只能居住人类的很小一部分人，因此“获救”的只是一些明智的人而非人类全体；也就是说，《乌托邦》无法放大到全世界，相反的，他们睿哲美妙的生活需要世界仍停留于愚昧虚妄的原来状态，好让他们能得到必要的物质和人力供应，并倾倒这个岛国非得清理掉不可的罪恶之物和废弃物，把外头大世界当它的垃圾堆积场处理场，就像柏拉图《理想国》的理想城邦得有倍数的外邦奴隶才成立一样，也就是日后列宁所指出的“贫穷输出”。

所谓的“当时的世界并不长我们现在这个样子”，更根本的意思是，对于自利之心的释放而言，当时仍在一个敌意的、处处是限制的世界，而不是现在这样一个善意的、夷平的、充分配合它或说根本是由它铸成的世界——尽管人的自利之心从来都是人现实生存、人生命第一现场活动的最主要驱动力量，但在此之前，人类世界并非顺应这个力量建立起来的，从社会各种成形的机制到人心，于是很自然地站在“反侧”，形成时时处处的防堵，当时人们不可能看到也无法想象这一自利之心的真正力量和它充分实践的结果，包括它的成就和危险。这也许从两个不同时代的危机时刻反应最为明白，我们晓得，资本主义形成掠夺的人类第一次

大型反思和对抗，地点在欧陆，启始于所谓的人道主义者，而且对抗是全面性的，不只当一个经济问题，参与者也不仅仅是直接利益的“受害者”，其中包含着种种义愤或说更深刻价值信念的积极防卫，乃至于对应然世界、不只此一途世界的尝试描绘和不肯放弃，所以就连四体不勤、个人工作的小说家诗人都堂堂皇皇加入而且角色醒目，现在回想起来，这还真是不可思议如同做了个梦；而二〇〇八以来这五年的经济灾难日子，我们不是活在一个更容易反抗、也有更多渠道和工具、至少反抗更没风险的民主时代吗？我们不是置身于一个面汤里发现一只苍蝇都能引发一阵“正义”挞伐的时代吗？但基本上，整个世界是噤声的，也是实质上有困难的，仿佛并没有一个足堪抗衡的外部世界，仿佛人们的诸多价值信念、人们其他所学所知都是次要的、不在同一对话层次的、讲出来很白目很可笑而且很干扰，只能是零落的杂音，更糟糕的是成为毫无内容的假话，只有官员和电视评论者才说得出口，用于他们话语的开头或者结尾处。

无论如何，这是改变的、进阶的历史一步——亚当·斯密之后这几百年，我们面对的，不再是个别之人这一光秃秃的原始强大力量，而是一整个由它驱动并决定的机制，一整个依此运作的经济系统，乃至于一整个由此形塑而成的不一样世界。资本主义不会改变，它只是不断地增加、扩延和膨胀，进入国家、学校、家庭等等每一处角落，逐步驯服、更替并改变世界成为一个不再有对抗机制、有限制力量的世界，如今几乎就是一整个世界。我们稍稍夸大地说资本主义几乎就是一整个世界指的是，比方在二〇〇八年这样的经济危机时刻，我们最能沮丧地察觉出来，并不存在一个外部世界，并没有那样一个资本主义世界之外的支点，人们只能就它设定的游戏规则思考和行动，也就是说，这样一场

灾难无法真正追究反省或说不存在追究反省的可能和必要空间，追究反省不起，我们能做的只是扑灭、逃命和继续，就像克鲁格曼摆明说的，他要问的不是“为什么发生”，而是“现在要做什么”，这也是我们实际看到每一个国家所做的。

还记不记得二〇〇八年雷曼兄弟刚垮台那开始几天？人们交相指责金融业者之外，也开始反省自身的生活方式（“美国人没资格过这样的生活”），而美国的家庭储蓄也确实在那一短暂时日迅速增加。但对于现实的经济机制而言，这样的反省和调整不仅是“错误的”还是逆向行驶的，立即的效应是货币形成“窖藏”，市场消费不足亦即有效需求不足，投资更进一步消退，加深了萧条。所以人们必须继续消费还得扩大消费，我们有消费的“义务”，才能让这一部全球性的经济机器顺利运转下去。我记得当时是台积电的张忠谋讲的，他说的可能是对的，全球景气是否真正复苏关键在美国的景气是否复苏，而美国景气复苏的真正指标是，端看祸源所在的美国房市是否恢复景气而定。

二〇〇八年这一场，最准确也最深刻的反省极可能是这句话：“大到不能倒。”——这背反了最基本的公平正义、背反了我们几乎全部的价值信念，其实也背反了经济学自由竞争的最基本主张（自由竞争本身即包含了奖惩，并据此拒绝外来的奖惩干预。所以自由经济学者本来最该反对这句话但实际上并没有，或反对得不痛不痒），这句最像是出自绑匪之口的话，原是我们无奈概括承受为非作歹的金融业者、银行业者用的，追究不起奖惩不起；但更根本的，这也是我们对这一经济运作机制的再一次真实无比体认，还有什么比这一经济体制更大、更绑着所有人、更绝不能停不能倒的呢？

失灵的工具

“这场萧条可以也应该被迅速解决。”——我们可以完全相信克鲁格曼这句断语，纯粹就解除一场经济灾难、阻止大萧条的重演而言这也许不是太困难的事，八十年前不算太遥远的惨痛往事仍是有益的记忆，按下警铃般的给予我们足够的警觉，支持每个国家政府实行堪称迅速反应的大动作。二〇〇八至今四年出头时间，尽管复苏仍显得微弱、可疑、脚步蹒跚还时不时有各种风声鹤唳的惊恐消息传出，所谓“半调子复苏”，但起码风暴算是挡住了，所谓最坏的日子已经过去了或至少不会再坏。我们当下，让人想起马克斯·韦伯在那次著名的演讲结尾所引述的圣经守夜人话语，的确像是人们和国家的对话：守夜的人啊，黑夜还有多久才会过去？黑夜已经过去了，黎明却还没来，你们想多知道什么，回头再说吧——

这让那些相信看不见的手、相信市场自动调节的经济学者有点尴尬，也不免提心吊胆——问题不只是各国政府的积极干预，而是手段的空前暴烈，尤其是无限制印钞票这件事，先是美国然后日本，这两个最富裕、经济规模最大、经济成就最拔尖的国家或说此一经济机制运作状态最良好的经济体。而无限制印钞（不是经常性的货币数量调控）是货币政策的最终极也是最不得已的手段，一般被视为几乎是不可以实行的。

这里，我们得公平且正确地说，芝加哥学派反凯恩斯也成功驱走凯恩斯，但并没有也无法把现实的经济运作真的推向他们所说的彻底自由放任（谁都知道这是不可能的，“现实世界是经济学理论惟一的例外”）。像弗里德曼本人便是货币理论的积极主张者，相信货币政策是稳定经济的更有效工具，更重要的是可以取代凯

恩斯的公共支出，通过货币流通的乘数效应，代价更小、效果更快速、执行更容易而且更“经济学”。现实中，这就是美国联储会和各国央行几乎最重要的一项任务，盯紧景气的循环变化，适时地介入干预，这使得当时的格林斯潘成为全世界最重要也最伟大的人，台湾则是我们神一样的彭总裁彭淮南。

这四年，随着灾难的暴现效果，至少有几件事我自己以为是特别值得留意的：一是需求的长期疲软不足现象，几乎刺激不出来；一是失业问题的持续恶化和黏着，尤其表现在两方面，长期失业人口的醒目增加，以及初次进入就业市场的障碍亦即年轻失业人口数字的怵目惊心暴增，而且失业问题的缓解明显弱于复苏的速度和幅度；此外，就是国家角色的变化，国家相对于企业的持续弱小化，相对于经济的无力或说有效工具的流失，有效手段的失灵——这在每个国家程度参差不同，但几乎是全球性的，尤其在所谓的进步国家几乎是变化轨迹一致的。

来看克鲁格曼的这段描述：“在过去五十年，结束衰退基本上是美国联储会的工作。联储会（大致上说来）控制在经济里流通的货币数量，当经济走下坡时，它就启动印钞机。这种做法通常会有效，直到现在。/在一九八一年到一九八二年的严重衰退时，这个做法获得极大的成功。联储会在几个月内就将之转变成快速的经济复苏——‘早安美国’。后来在一九九〇至一九九一年及二〇〇一年时也运作得不错，虽然效果更缓慢且行动迟缓。/但是这种做法在这一次没有用。我刚才说联储会‘大致上’说来控制货币供给，但实际上它控制的是‘基础货币’：在银行体系间流通和储备的货币总量。自二〇〇八年以来，联储会已将基础货币量提高为三倍，然而经济没有起色，所以我说，我们正苦于需求不足，说错了吗？”

当然，克鲁格曼以为这只是货币政策本身的失灵，过去这二十年的日本已清楚显现此事（零利率，亦即利率工具的无效和丧失，只剩印钞一途）；而这种经济死水一样的现象也是经济学早已知道的，称之为“流动性陷阱”，简单说，货币政策通过利率的调降把钱赶入市场或直接印钞增加货币数量，让市场的资金取得成本下降乃至于完全没有成本，以诱引刺激投资的发生，但会有这样的特殊时刻发生，浮泛来说是投资预期的极度悲观，找不到可以赚钱的投资，即便资金成本降到零仍不够低仍会亏损，以至于市场灌饱货币却无法流动（无限大的货币量乘以流通数的零，答案仍是零），整部经济机器卡住无法恢复运转，大致如此。

但撇开这次经济风暴不谈，问题是，货币工具何以逐步失效到几乎完全失灵？日本二十年的停滞可否能用景气循环或流动性陷阱来解释？何以在所谓的“正常”时日，货币得长期保持在高度扩张的状态（扩张与否的指标即是利率）？何以刺激需求的边际效果愈来愈微小、代价愈来愈大？这些问题是否皆指向需求的经常性不足？或说需求已追不上生产、追不上规模不断扩大的经济机制？而这些进不了生产、只在银行体系间流动流窜的大量货币，便是这几十年来无恶不作的“热钱”，形成“另一种经济”，二〇〇八年的经济风暴的真正祸根就是它，扩大分配恶化、造成1%和99%的战争也是它。

货币政策的失灵，如克鲁格曼指出的，真正积极性的做法又得回到凯恩斯的公共支出公共投资——很简单，因为在流动性陷阱之中，只有国家愿意“赔钱”地投资，或说在毫无获利预期可能的时刻、背反自利原则地进行投资，包括雇一群人先挖个坑再雇另一群人填掉它之类的。过去这五十年，我们通常把货币政策直接当成是公共投资的直接替代，但面对流动性陷阱或说“这一

回”的流动性陷阱，这两者不同的经济学义涵便清楚显现出来了：货币政策的干预是诱引性的，基本上仍依据、顺应着人自利之心的市场机能，而流动性陷阱之所以发生，正是自利之心的理性判断结果（判断本身不必然正确），而公共投资却是绕开自利之心，惟有背反自利之心才可能成立的直接作为。换句话说，姑不论公共投资是不是解答，货币政策的失灵，是否再一次告诉我们，这个以自利之心为依据的经济机制，会产生而且掉落到难以自我挣脱的死角，它没办法自己“点火”？

回到公共投资，这我们可就熟悉了，我们远比美国熟知其效果、条件限制及其代价——台湾，以及东亚包括日本的所谓经济奇迹，便发生在凯恩斯学派统治的那一资本主义黄金年代，不只这样，一路过来的经济发展，政府的角色一直是清晰的、积极的、主导性的，过去一个个经济英雄名字是财经官员而非私人企业家，一直到近二十年才逆转、让位（从尹仲容、李国鼎、孙运璿、赵耀东等易为施振荣、张忠谋、郭台铭等）。多年下来，具体的证据是，留下来最多的蚊子馆，最纵横交错到无力维护的道路系统，过度的土地开发和因之而来的棘手环保问题，还有，一堆难以取消的企业优惠条例和低到不能再低、已丧失弹性的营业税、富人税（亦即已失去减税点火的空间）。台湾的税收只占 GDP 12%左右，而且负荷的主力还是受薪者而非企业体。

今天来看，美国这样 size 的国家说起来反倒是特殊的、富裕国家中仅存的，也许还能和规模不断扩大、力量不断增加的私人企业和此一全球化经济游戏抗衡周旋一段时日，如同以一个国家对抗一整个世界；此外，美国（相对于欧陆、亚洲的所谓已开发国家）一直是最右边的、最资本主义的，可行且有意义的公共建设公共投资过去做得不多如今也就不难找到，像是公共铁路网的

铺设便还大有空间而且还有着环保、社会福利乃至于生活美学等诸多正面意义（火车比起封闭性的、孤寂的、危险而昂贵的飞机和“一人一车”的汽车旅行要丰饶太多愉悦太多了，像厄普代克名小说《兔子，跑吧》那场夜间出走、跨州公路的几百英里行路主戏便多荒败多窄迫只能喃喃自语什么事也不会发生不是吗），只是这得底特律那几个够大、且大得不能倒的汽车业者同意。东亚诸国，尤其是近二十年，最明白无误的趋势便是“国家／企业”其力量和规模的持续定向消长，已实质地完成易位，如今，国家能做的是全力的配合者、虚弱的劝导者以及灾难事后的收拾者、救助者。国家角色在经济事务上的衰退速度远远快于政治层面的民主化自由化脚步，无人能挡或说愿意挡、以为有能力挡加有理由挡，因此，与其解释为国家的弱化，不如说是企业的持续并加速变大，不再受限于一国隶属于一国，这包含在资本主义不断生长不断扩张不断夷平障碍（国家当然是它最重大的障碍，但是否也是它最后一个障碍？）的此一几世纪历史直线进展之中。

台湾这四年

我们就实际地来回想一下这萧条四年的台湾发生了什么事。由于只是总体地、大略地来说，感觉便不免冷血，对于其间某些真实悲伤的人、真实悲伤的个案经历只能说非常非常抱歉——这四年，台湾民主进程顺利，两岸和缓，对外空间不缩反而实质扩大，本来状况还不错，惟一的大型麻烦就是经济突如其来的重击。二〇〇九年当然是台湾经济受创最重的一年，惟由于台湾金融的不够“全球化”，不良金融商品的直接受害灾情倒不严重，经济问题毋宁是整体层面的，麻烦在于因之而来的全球急剧通缩，

也就是订单取消，需求不足云云。从数字来看，二〇〇九年台湾的 GDP 是 -1.87，呈现小幅衰退，意思是没有增长而非真的大幅滑落，二〇一〇年则很快强劲反弹为 10.8，等于是马上补回来了，紧接着二〇一一年是 4.9，像是完全脱困恢复“正常”。当然，二〇〇九年的实际受创比 -1.87 显示的要严重，因为灾难自然地再加深原有的分配恶化，经济学者喜欢使用的干净字眼是“不对称性”，意思是受创不均匀，但我自己觉得比较正确的图像是“一颗洋葱”，洋葱一样从外围、从抵御力最弱的部分一层层剥落。就像一九三〇年代大萧条的记忆，《大萧条的孩子们》一书中日后调查显示，这段经济最惨烈如跳楼的日子，50%左右的人感觉生不如死，另 50%人知道但不觉有异，恰恰好切掉一半；二〇〇九年初朱天心曾忧心地问候一位长居洛杉矶的友人，但这位朋友幸运（或幸福）地住洋葱内部位置：“没有啊，只觉得去哪里东西都变好便宜。”

台湾的逆转奇特地发生在二〇一二刚结束的这一年，从所谓的“有感”层面来说，二〇一二极可能是这四年中台湾最惨最动荡不安的一年，感觉都快完蛋了或说台湾整岛马上要沉掉了，但数字报告刚出来，正增长 1.19，其实还好，也超过了所有的预估。

这究竟怎么回事？数字的基本讯息不会错，理论上，如克鲁格曼也讲过的，增长 1%就是人整体的实质生活真的改善了 1%、比之前好 1%。换句话说，台湾这四年，-1.87、＋10.8、＋4.9、＋1.19，考虑进通膨的抵消，整体仍是正增长的；若再进一步加上我们不伦不类的“洋葱论”，结论依然明确而冷酷，那就是台湾绝大多数人的实质生活至少并未真的恶化，洋葱最多只被剥下最外圈的一层两层，这种比例和程度的伤害，以台湾的经济实力、以台湾既有的社会救助机制，其实并不难吸收化解。是的，数字

的显示是这样，但社会的实际感受却不是这样，也正是因为此一诡异的巨大落差，台湾这四年创造出一个有趣的本岛专用经济术语，叫“有感经济”，这原是纯政治语言，有点赖皮而且几乎无法有效讨论，只是在野党用来反击执政党又祭出难以反驳的实际经济数字时用的，但这会不会也有部分是“真的”的？不全然只是“人被宠坏了”、“我们大概已经变得喜欢无病呻吟了”（这两句话借自美国，但在台湾也天天听到），至少，我们总得去想为什么有这么多人听进它相信它还转述它，严重到真的成为政府经济政策的要求和惟一检验（“三个月内要让人民有感”云云，于是三个月时间一到，全台湾问候般四下询问你到底有感没感，感觉颇猥亵），不是吗？

有一种可能，那就是1.19的正增长真的是不够的、等于是大幅滑落的——用最白最土的方式来说，比方，如果我们的计算基准点应该是4%而非零，如果我们这一经济机制的顺利运作“需要”（而非仅仅只是预期）4%的增长，便出现了接近三个百分点的真实缺口。

台湾这四年，我们看，具体的经济焦点是什么呢？是油电双涨，是证所税，是土地实值课税，然后是二代健保、劳退、年金的一一重新计算，还有18%、政务官特别费、再到公营企业年终奖金的删除争议云云。这里，我们若略过那些乱七八糟的部分，应该可以归结出一个相当明确的共同讯息，那就是——“全算错了”。税收的部分（包含油价电价）太少了，而支付的部分又太慷慨了，所以有人正确地调侃，我们的健保、劳退、年金等最像个规模最大的老鼠会，把负担丢给后来的人、丢给下一代；也就是说，长期以来，我们把未来继续高增长的乐观预期或说惯性，直接转换为整个机制运作的必要前提、运作的计算基础。计算的错

误不只是政策部分，长期以来，一般人的基本生活也不知不觉适应于、依赖于同样的计算，我们依此工作、结婚生子、用钱、贷款买车买房支付教育费用、安排老年云云，之前有没有察觉不对劲呢？有，这也正是为什么，在二〇〇八年经济重击之前，台湾的少子化、社会急速老年化的问题，以及年轻人的失业问题，已显得如此“有感”而且沉重，沉甸甸地压在每个人心头（皆指向未来的计算错误），此外，增长的面临瓶颈和转型可能也一直是普遍的焦虑。二〇〇八年萧条，对台湾而言，不是出现一批金融商品的受害者，而是全球经济因之而来的需求不足、增长不足问题；所以说真正冲击的不是人的当下生活谁谁真的活不下去了，而是此一经济运作前提、此一计算基础的脆弱和不复成立，把我们长期的不安化为事实，或至少逼到迫在眉睫、一样一样面临破产、系统整体失灵停摆并瓦解的危险边缘，未来比当下更黯淡。若非如此，你想想这些政治大人物怎会愿意一口气得罪这么多人（选票），一一重新计算并要求人民掏钱买单呢？

二〇一二年经济的诡异逆转其实是另一个有意思的故事，在亚洲，独独台湾和韩国显得严重，也因此加深了人民的不满（程度甚至超过二〇〇九）——这次“不对称的冲击”另有原因，来自眼前这一波电子革命的逐渐成熟、整理出秩序和未来图像、并指向初步完成，以至于诸多摸索的、尝试性的、已证实没未来的商品一一萎缩消失（比方曾经重要如 PC）。每一样产品的殒没皆意味着上游一整条生产链的停工消失，一堆工厂的从此废弃和更大一堆劳工的裁减失业，还不包括下游的销售服务部分。这是资本主义运作机制另一个有趣但容易忽略的基本现象，每一波工业的成熟期，因为生产手段和产品功能的准确，商品数量不增反减（比方智能型手机的出现便消灭掉或大量减少了电话、计算机、照

相机、录音机、电视游戏机、手表乃至于纸笔等一大堆商品的需求），以至于成熟期带来的往往不是繁荣，而是浪费不足，需求不足，需要下一个更大的工业革命、商品革命，更多的摸索性生产和不成熟的产品，更大的泡沫（所以熊彼特以为景气循环的下落在于新旧工业交替时刻的缝隙）。台湾和韩国，因为整体性的外贸高度依存，因为高增长的惯性，更因为经济现况对电子业的依赖（所以二〇一二新加坡没事），遂最明显感受到这一波电子革命逐步成熟的基本效应，也成为全球最急于知道下一波工业何在的经济体，对未来焦虑得不得了。

电子革命完成之后，下一波“更大”（只能更大不能小）的工业革命是什么？还会有吗？——理性上，我们知道这必然是有尽头的，人类无法无止尽创新下去，就算人类能，我们的生存环境、我们这颗地球也不允许。

凡此。台湾这萧条四年，于是呈现着一种奇异的外张内弛整体社会景观，人民怨言四起，也付诸各式抗议示威行动，但都仅止于消费者权益运动的初级个体层次，完全不具公共性，还有点“不够认真”——完全没有相衬于如此经济灾难和社会怨气的严肃思索和讨论，尤其不见经济学者出来（只喃喃重申供给与需求、温暖的心和冷静的脑这几句话，不算思索和讨论）。好像大家其实心知肚明，这场灾难是输入的，其内容、规格也是全球性的，远远超出我们这样一隅之所知所能，我们讨论不起，就算讨论也是无效的、没意义的，遑论独力弭平。我们完全知道这场灾难是人祸（雷曼兄弟，或金融业者，或货币操作，或资本主义运作机制），但对于台湾毋宁更像是天灾，这种经济人祸的天灾化已经、而且在未来将愈发成为常态；我们的自救行动，除了社会救助（针对洋葱最外围那一两层人们，这的确是政府的职责，该更严厉要求），

基本上只能静静等待如等待台风远扬洪水退走。若还有谁能真正寄予希望，可能就是台湾这些堪称灵动、四下突围抢订单的商人；也就是说，我们能想的已不是灾难本身，而是想方设法挤入到全球这颗大洋葱的内层位置，让灾难由别人去承受。这当然有点悲哀，想想，有一天你们仰靠的居然是郭台铭、张忠谋、王雪红以及更多等而下之的家伙。

国家的角色定位由此进一步尴尬起来——这四年我们实际看到了，在经济不佳的悲观怨毒、本来就想找人吵架的气氛之中，真正让事情变得几乎不可收拾的是什么？其实是政府因应经济危机的这一连串调整作为，由油电双涨和证所税（根本还遥遥无期，一毛钱都尚未开征）开始。也就是说，真正差点搞垮一个政府的，答案是“增税”；这样程度（幅度极小）、这样内容（所得高的人增加负担）的增税，而且还是发生在有灾难催逼、有分配急剧恶化引发的公平正义普遍要求、有政府必须掌握更大资源在手好有所作为的有利增税特殊时刻。政府已无法真正依靠，但不骂政府我们还能骂谁？政府的力量已明显不足，但放大它却又实际上障碍重重，这背反了资本主义此一机制的基本思维及其运作方向，背反人们堂而皇之的自利之心，还和我们的民主进程（限制政府、怀疑政府、“小国家”、“守夜人国家”化云云）背向而驰。最令人懊恼的莫过于是，抵抗增税还无须这些富商巨贾出马，他们自有各式更精致的说服、抵御、转嫁、逃逸工具和技能，傻乎乎第一时间跳出来挡前头的，是那些洋葱稍内层、日子过得还可以、有车可开、有一到三幢房子在手、平时也买点股票基金理财、被恐吓程度远超过实际经济受创的“一般民众”。

在此同时，我们也看到的是，美国那边借由所谓“财政悬崖”的玉石俱焚威胁，才勉强在最后一刻通过小幅的增税立法；法国

更有意思，偏左思维的新政府富人增税主张，当场吓跑一堆富人，到比利时、到俄罗斯哪一国都行，英国的豪宅因此一夕之间价格暴涨，我们可否称之为“堂而皇之的叛国”？不好冠以这么古老过时的罪名是不是？富人的避税逃逸其实已行之久矣，是经济全球化的具体一环，每个人都知道开曼群岛或伯利兹什么意思（尽管没谁真的去过，甚至不知道在哪里），亚洲的新加坡也早接收了一批富人包括敝岛的曹兴诚——这是正当、合理而且聪明的行动，除了感觉不免有些异样，台湾有谁当回事出来指责曹兴诚吗？失守的因此不只是税法、是“国家界线”，失守的还包括一堆价值信念不是吗？

汉娜·阿伦特（也不止她一人）讲过，某些时代真相，往往并不呈现于其核心之处，反倒在边缘位置能看得比较清楚。这说法也许并非真理，但确是洞见——我自己便屡屡相信，资本主义的诸多真相，尤其是资本主义规模不断扩大、力量不断增强、能拦阻它的东西一一失守崩解、就连国家都再拦它不住这部分，在东亚，可能比欧陆和美国更易先察觉、更感觉直逼眼前。某些未来趋势，东亚这些国家和地区的确是领先指标。

一方面，当然是我们说过的国家 size 问题，很快而且具体无比地意识到国家和资本主义两者力量如交叉而过的消长和失衡；另一方面则是时间的纵深不同，东亚诸国及地区的快速崛起奇迹，意思是“用三十年做了、经历了人家用了三百年时间的事”（借加西亚·马尔克斯的类似话语），此一辉煌成果背后自有其沉重代价、某些在欧陆和美国不那么明显那么激烈的代价。代价之一是置身于快速增长的惯性之中，系统的运作、制度的设计及其计算基础更仰赖不能停、不堪下滑的增长，呈现更严重的向下调整的僵固性，这些年已面临自身增长瓶颈的难以转身窘状，和欧陆

用超过百年的缓着陆不同，更明白显示资本主义对增长的依赖；代价其二是，我们常讲东亚这几个国家及地区的人民远比欧美更接近所谓的“经济人”基本定义，更服膺、更适应经济游戏规则的另一面即是人的单面化，你得一个一个放弃掉和资本主义不兼容的其他信念价值，放弃经济目标而外的向往和想象力，不做不一样的梦，这上头又以新加坡（以及九七前的香港）做得最彻底，果然新加坡的经济表现也就愈卓越夺目（但成为新加坡这样的“国家”若是惟一解答，那可真叫人沮丧到可以考虑自杀）。这些年来我们实际看到的是，人类某些进步的、负责任的、富想象力但扞格于资本主义增长要求、珍贵但不容易的思维，比方环保、绿能以及因之而来的生活方式调整、人生命态度的全面调整，几乎都始自欧洲，欧洲人的确是最为人类思索未来可能、不一样世界可能的。相较于欧洲人的认真郑重、已进入到一般人参与的生活实践程度（愿意住不一样的房屋、使用不同的生活配备、改换每天每日的生活行为等等；对增长的质疑也是欧洲人开始的），东亚仍铁板一块宛若重听。嘲讽的是，著名的京都协议，日本自己就一直不肯签署（和美国并列为两个最不负责的大国），二〇一三年此时此刻，事实上我自己正好人在京都这座美丽非凡的千年古都，大雪纷飞，眼前都是这代人理应好好护卫、传交后世的好东西，今天日本电视新闻里最忧心忡忡的两大话题，除了无聊至极的钓鱼岛争议，便是由中国飘洋过来的局部大气污染（北京、新德里的污染不见天日状态，宛若教科书描述的工业革命时代英国黑乡伯明翰，有一种时空错愕之感），说真的，我感觉日本人有点活该。

欧陆的时间纵深，有机会孕生出人较复杂、较深刻的文明思维，惟欧洲这一块究竟还能抵拒多久？——当前的欧债风暴，拖

缓了全球复苏的脚步，但这倒是一个让资本主义自由经济学者感觉好过些、“祸不是我们闯的”的经济麻烦。简单说，问题在于“货币统一／财政分离”的欧盟阶段性矛盾，也就是克鲁格曼讲的，是欧洲人为着一个更崇高的政治目标、一个“欧洲国”的和平建构（永久解除欧洲各国争端，不再有战争威胁云云，这终究也是两次世界大战发生之地，欧洲人承受着沉重的历史梦魇和负疚），所必须支付的代价或说难以避开的困境。但此番欧债风暴让我们看到的也是，人类极其可能已永远地失去了建造“自己的国家”、自己决定税收、决定政府和人民关系、决定过何种形式内容生活的可能，这曾经被视为人不可让渡的天赋权利；人实践此事甚至更早，远至人类历史伊始，像中国周人祖先的古公亶父一行人出走到周原，叮叮咚咚地夯打敲击起来；像日后英国清教徒搭乘五月花号在北美建造了他们的合众国；也像今天北欧人仍坚持他们不同于资本主义思维（高税赋、从摇篮到坟墓的社会福利制度云云）的国家。全球化是确确实实的，国家走向规格化，再不会有新的“实验”发生，我们今天看到的国家参差不同多样风貌，是历史的残留而不是新主张、新想象的结果。

二〇一二年的经济一年反挫，韩国那边倒是因此开启了一个有意思的讨论：韩国是否即将掉入日本的二十年失落？一切迹象、数据显示都极为符合，只除了民间储蓄数字远不及当时日本，也因此韩国人更加忧心忡忡。日本这长达二十年的经济停滞迷失状态（其实也只是没增长而已），用景气循环、用所谓流动性陷阱都难以妥适解释，毋宁更可能是所谓东亚奇迹的下一个阶段、一种发生几率极高的“结果”。当时致命一击是日本在这段电子工业大浪潮的一脚踩空，戏剧性就发生在日本最呼风唤雨、被视为这个第一那个第一、连美国都将化整为零买下来的经济最高峰时刻，

这个高度整合、依赖、紧绷、以全球为规格的经济大机器，已无法靠日本自身的消费市场支撑（日本内需市场老早已达泡沫都吹涨到接近极限、接近变态的程度），今天很少人还会想起富士通这家公司，这原是日本人雄心勃勃特别打造、用来打这场电子大战的超级武器，当下的瞄准目标是 IBM（当时号称是永不倒下、美国最后的蓝色巨人，今天也快被遗忘了不是吗？才二十年时间已改朝换代好几次了，经济大游戏真的是愈来愈剧烈愈加速愈可怕），由当时五家顶级的、财力雄厚的、全球知名的大企业共同出资；也就是说，不是日本人没预见、没准备这场未来电子大战，就只是败下阵来而已。较让人猝不及防的只是，这样的国家这样的经济实力，居然禁不住这样一败。

这一个问题，我猜韩国人可能很难回答——三星垮台和朝鲜发动入侵，究竟哪一个对韩国较为致命？而哪一个发生的几率大一些呢？

一种尽头及其悠闲时间

台湾这四年，我常想，最坏也就是经济小幅度下滑而已，而人究竟能不能够过水平较低、比方低个 5%或 10%的生活呢？如果可以，那不是什么事都没有吗？哪里有什么无可忍受、不能解决的大问题呢？——我实际上计算过知道自己可以，我猜绝大多数人也都认为自己可以。事实上，在每天勤勤恳恳的生活里，也没几个人真的有不可遏止、非这样那样不可的物质欲望云云。我自己，没房子没车子没手机，偶尔借用女儿计算机查个数据、看看当天 NBA 比赛结果并赢它两盘将棋，很少花钱，最固定的支出是每天一包烟（不断涨价中），照理说向下调整的弹性已不大了

但还是不难，说真的，每天少抽10%（换算出来是两根）的香烟也是不痛苦的。

我的政治人物老朋友郑丽文译过厚厚一本《全球新政》，讲绿色能源的实践，作者勇敢地深入经济领域接受检验，计算出来若全球转换为绿能，在未来这三十年内（即能源转换所需的估算时间）也不过延缓2%的增长速度而已，所以为什么不做呢？用2%（三十年的2%，不是每年）的增长，可换到蓝天绿水和干净空气、降低或解消大气暖化、让北极熊和我们自己好好多活几年、还可以不因为石油争夺侵占发动杀人战争、可以把世界末日预定时间大大地往后推、人活得堂皇轻松不对其他物种负疚，是什么阻止我们去做？为什么每个国家主政者皆闻之色变如同接到讣闻呢？

我们当然知道，问题不在这里，或者说，问题正正是在这里——已不是人自身愿不愿意、可不可以的问题了，而是系统的问题、是运行机制的问题，我们每个人编组其中活于其中、把整个世界组织起来、让事情得以顺利进行、让世界变成眼前这个模样的当前这个系统、这套运作机制允不允许的问题。这个系统、这一运作机制比起人的意识和意愿已更真实、更现实，你打算拆毁重来吗？而且用什么来取代它呢？

愈是进步有效率的、亦即愈依资本主义此一系统此一机制而行的国家和社会，这样奇特的脆弱感、丧失弹性之感也就愈确实，如同强力铁链断去任一环当场化为废物——景气下滑进入萧条状态，我们冷血地总体来说，通常距离人饿死、距离严格意义的“人活不下去了”还很远（过去这所谓的失落二十年，有到过日本、欣赏过他们百货公司地下楼层琳琅美丽物品食物超市部门的人都讶异地知道此事），先不可收拾而来的是社会的混乱瓦解崩坏问题，从国家政务、工作职场到家庭个人每一环节都爆发出事。

是的，经济卡住带来的甚至不是严格意义的经济问题，就像台湾这四年、日本过去二十年我们在场亲眼目睹的，最终你甚至如清晰可闻、有虫蛀声音传出地感觉整个世界正在腐蚀之中，除非你自己有足够强韧的价值信念以及一点好运气（不在那剥落的洋葱外层），很难不扯入般陷于沮丧、绝望和狂乱。但价值信念又是最不受保卫的，既扞格于资本主义又不利于灾难的颠沛造次时刻，最容易在面对世界时剥落、无意义化不是这样吗？但这些都不是经济学者的事了。这一回，我们总算看到克鲁格曼小小地多踩出一步，指出来失业问题，尤其是失业长期化、失业大量年轻化的沉重问题，不再只停止于生产要素即劳动力的磨擦、闲置问题而已，失业长过一段时日，人会感觉自己被世界逐出、放弃，生命是无效的，也再难以回去了，这个悲惨的画面，克鲁格曼用的词之一正是“腐蚀”。

若论意识，很多事情人是早有足够意识的，而且还普遍到甚至超过人口半数，已成为基本常识。像所谓“增长的极限”，我记得第一次知道是在一九七〇年代才读高中时，都快半个世纪了，我们都不难同意，增长绝不可能这样一直下去，至少这颗地球绝不允许，但麻烦仍在于——我们如何更换这个系统、这一机制。

一直以来，经济学者总倾向于把经济的运作描绘得像个圆满的循环，很像那种生态完全平衡的封闭玻璃小水族箱有没有？你只要适当地让它照射阳光，让光合作用开始，不必喂食不必换水不必介入，小鱼小虾和水草会形成一个自动调节、彼此满足的精致美好小世界。我们当然无须否认生命本身的互补协调，这不是秘密，生物学者会讲得更完整更细节而不仅仅是个大而化之隐喻而已。但资本主义这一机制的运作历史，我们同时看到的，或许更应该认真看的，是另一个运动方向，直线部分而不是循环部分，

前进部分而不是原地往复部分，是它规模不断放大力量不断增强这一不回头部分。自动调整当然还在、还起作用，但我们也可以说，灾难换个角度来看也就是调整的进行，如地震是地壳板块的回复平衡，台风飓风不过是冷热空气的对流调整；是灾难是调整，取决于调整的强度对比于我们人生现实的承受力、调整所需要的时间对比于我们的生命长度。

顺便多提一句，很多人（包括大陆才过世的孤芳自赏作家木心）误以为生物演化已停止、天择已停止，这当然是错的——一切都没停止也不会停止，因为这都是自然现象或所谓基本原理。只是生物的演化和适应进展太缓慢也太细微了（从来都是这种步伐和速度，从地球有生命以来），急剧改变的是人类文明的出现，相较于人类文明建构的剧烈和快速变动，生物演化已微弱得几乎难以察觉，天择更是难起作用乃至于根本来不及完成（有更强大的作用提前发生并决定）。所以达尔文忠诚信徒的古生物学者古尔德告诉我们，人类文明的进展不是达尔文式的，而是拉马克式的；这也正是为什么那种宗教化的自然论主张、那种生物还原论主张，总是美学意义大于实质意义。

回头来说，想想，人类的文明社会建构，全押在人自利之心这单一的生物性原始驱力上头，并不断抬高它到成为最终依据和解答，不觉得这样有点荒唐而且颇危险吗？

最近，我把熊彼特的《经济发展理论》拿回来重读，今夕何夕兮，对于他八十年前所描述的资本主义模样，尤其是企业家光辉如神惠及众生的模样，说真的，感觉既非事实而且很抱歉，有点恶心——企业的创新和发明不是熊彼特讲的那样，至少早已不是了（我其实很怀疑有什么时代是过），资本主义长大了、进入到不同阶段了、跟世界的关系变了。这里我们只简单讲两点，一

是所谓的创新和发明，更多时候其实是创造“泡沫”，毋宁更接近时尚而非工艺，这的确有其必要，因为真正的发明创造何其难得，追不上经济运作吞噬般的要求，而且人的每天基本生活，其实用不上、也吃不下那么多新东西，饱和来得很快，边际效益很快趋零乃至于呈现负值，再多就只能诉诸时尚、夸富和游戏，也就是泡沫。如今我们谁都知道，我们再没几种耐久性的生活配备了，灯泡必须先设定毁坏时限（一千小时，不是技术上生产不了更耐久的灯泡），家电无法（机型已淘汰没零件）也不必（买新的更便宜）修理，计算机和手机的换机速度更快得令人疲惫不堪云云。每个经济学者都知道，泡沫的经济学意义已完全变了，资本主义要继续顺利运作下去，人“正常”的需求已不足、不够支撑喂养这部不断自我增长的大机器，非得不断创造出泡沫、且泡沫愈吹愈大不可，但能不能先别问吹泡沫的极限何在，把这个不安给先搁着；其二是企业的创新和扩张，也过了那种生产线开动、吸纳更多劳动力、创造大量就业的历史阶段了。生产技术的进步，从纵的、直线的历史进展来看，人工的不断被取代是稳定而且没理由回头的趋势（经济学者通常只安慰我们，生产线所减缩的工作机会，会由服务业的增长来吸收，但这是 1 比 1 吗？还是小于 1 比 1？）。而现在，我们更该注意的可能是经济运作机制中间层级不断取消这件事，新通路（当代显学，日本正是领先全世界开动的国家）一一成功打通，生产者和终端使用者无须中介直接碰头，生活中我们熟悉的比方说，一个 Mall 取代一整条街，一家网路书店消灭上百家书店云云，我的童年，才几万人口的小小宜兰市一直有八家左右电影院，而电影院现在比较接近是国家剧院、博物馆这样的东西。政治上，这种中间层级消失、只存在单一权力核心和原子化个体这两层，我们称之为极权，一种现代世界、尤其

民主化之后才有的最坏最危险政体；经济上，则至少是白领的、中产阶级的萎弱，劳工的谈判力量降低工会式微，财富分配更进一步M化，以及更直接的，失业问题除了短期波动之外，从纵的、直线的历史方向来看，正是工作机会的缓缓减少和劣化。当然，我们仍有经济考虑之外的政治法令、社会人情多少形成保护，解雇既有劳工是较麻烦的大事，因此较多反映在新的雇佣这一环节，这也正是为什么失业的长期化和大量年轻化显得如此醒目而令人惊心。我最近请教过一位国际级的经济学者此事，由于是私下聊天不好透露他的名字，他回答得更直接："当前世界，其实只需要20%的人工作就够了。"

对了，还有一点，熊彼特所说的企业家风险（一不小心就倾家荡产血本无归云云，无畏勇者也似的）也不太是事实了——现代的企业大游戏，还记得克鲁格曼指出的已无关供需吗？它比较接近这样子：成功了，是呼风唤雨的巨子；失败了乃至于破产清算了，仍是个足够吃喝几辈子的富人。

然而，熊彼特此书，真正让我们感慨万千的还是这一番原本并不出奇的经济学者自我表述："当我们成功地找到了两种现象之间其明确的因果关系时，如果造成'原因'作用的现象是非经济现象，那么我们的问题就解决了。我们这样就完成了自己作为经济学者在当前这种场合所能够做到的事情，接下来我们就必须让位给其他的学科来接手。反之，如果作为原因的因素它本身在性质上是经济性的，我们就必须继续我们在阐释方面的努力，直到我们沉落到非经济的底限为止。"

这道理我完全听得懂，也知道什么叫专业学者所谓"高贵的义务"，但我还是很好奇——还是有个真实世界就在你眼前是吧，还是有仍实质困扰人、折磨人的确确实实问题要求或诱引逼迫你

得想下去是吧，人承认无知承认力竭和如此漂亮一刀划清界限还是不一样对吧。诸神冲突，这样的切割如何能保有问题的必要整体意识和图像、如何能是“有效”而且可顺利由他人他种思维接手呢？也许我真正好奇的是，我很想知道，在熊彼特他们“不当经济学者”的下班时刻，他们，究竟是怎么持续看这些问题、看这个世界的？

二〇一三年，看来经济风暴是安然度过去了，大萧条刃匕一闪险险擦过。这四年，整个世界救死不暇，能动用的极致性手段武器的确都用上了；惟相对的，没事就好，这也极可能是无法充分讨论、不存留证言的一次经济灾难，他日回想，会比较像做了一场噩梦。

克鲁格曼也许就是个例证。这四年，他变得比较像是个“美国的经济学者”，而不是一个思索整体世界的大经济学者——他承认自己对美国的情感不同，他甚至主张必要时美国该动用贸易保护和惩罚云云。也许真正原因并不仅仅是情感偏好，而是思索不起；是再没有一个积极性的答案或出路，只能每个国家各自求生。我们无法更换一个世界，有效想象一种另外的世界，没有这个世界之外的一个可能支点，人能做的就是不断修补、活于其中、提高警觉见招拆招面对每一次灾难（货币将是一个最大的祸源，才方兴未艾，比雷曼兄弟更巨大更恶劣的金融怪物多的是），我自己因此还有点怀念乌托邦这个已消失且声名狼藉的文体。现实点来说，经济外部的力量不断介入（国家、政治云云）将是必要的，信奉自动调节机能的经济学者也许会进一步脱离现实世界成为更彻底的“一个学科”，但不会是上世纪三〇年代大萧条之后的形态重现，资本主义又经历了近百年的增长，凯恩斯或许重新抬头但不会是当时那个凯恩斯，这个外部力量无法携带着某种扞格于资

本主义的价值信念和其主张而来，公平正义的思维窄迫到极小化，它仅有的力量和可动用的资源只够于修复、救助以及想尽办法激励人心创造希望扩大消费。

这是一种尽头。我们所说的尽头无关末日不存威吓，只是一种知觉、一种切身的检查和了解。末日也许还远得很也说不定——此处尽头的意思是，就像我们一开始讲的，有时候、有些事，未来会变得特别清晰好像能一眼看到，未来成为单数、直路、只此一途，这不见得是因为它很靠近了，下个小时或明天一早就发生，而是因为当下的复杂性消失了，干扰的变量微弱了，某个东西、某一决定性的力量挣脱了原本拮抗它拦阻它遮挡它的其他东西和力量，或至少让它们变得低矮无足轻重云云。看清楚某处尽头，其实有助于我们对“处境”的进一步了解和确认，厘清一部分希望、幻想和梦境的界线，也许人还能比较沉着、比较正确地找到“每天的工作”，这仍是有部分积极意义的。

事实上，尽头的另一不变效应正是，由于某一部分未来的截断，可做可想的事情变得比较少，现实中，我们反倒奇特地感觉悠闲起来，时间不减反增不是吗？

是的，长期我们都死了，也许我们倒是该好好想想，空出来这么多时间，然后，然后我们做些什么——

十六　在湖水上唱歌跳舞的卡钦那

时间太多，没事可做，那怎么办呢？人还能做些什么好？——这通常就是大游戏时间的到来，只剩游戏，或者说把一切全化为游戏。

这里，我们先来说“卡钦那”和他们所在的 Dance Hall，歌舞之殿，这是我个人所知人对天国或说死后世界最美丽的描述之一。

卡钦那是北美祖尼族人独特崇拜的一个神圣称谓。卡钦那不是神，一开始甚至还不算亡灵，而是小儿，一不小心被河水流走的一群小儿，事情大概是这样——这是祖尼人迁徙神话里最重要的一段。相传祖尼人穿过四个冥界来到地表，开始他们寻访宇宙中央之地的伟大旅程，但就在渡祖尼河时，不知怎的有些木之宗派的小孩却遭河水冲走了，他们没淹死或者不说是淹死，而是变成了水生小动物如青蛙、蛇、蝌蚪等等，顺着河往下游游去，最终抵达他们的 Dance Hall。根据神话，这歌舞之殿是一座湖，幻化为水族的小儿到达那里，就成为卡钦那，包括北雨神、南雨神、小火神等。

以我们较熟知的概念来说，卡钦那最接近祖灵，尽管他们显然来不及生育就离开了，但仍算是祖先吧。

祖尼人另外有神，有人讲他们是一神信仰，神是大造物者阿翁纳维洛纳。但老实说，这跟基督教的一神信仰只是数量相同但并不一样，阿翁纳维洛纳并不管人间事，祂只是用来解释天地万

物的存在及其来历，毋宁就是个取了名字的“自然”；数字上停在一个，不再进一步分割分工成日月星辰湖海山川诸神，最可能的解释是祖尼人对此并不关心不好奇，神一个就够用了。神爱世人，基督教很努力要说服我们是这样，然而正跟我们每天生活里感觉（或说不感觉）的一样，说不上来这样一个至高至大而且愿意的话什么都做得到的存在或说力量，究竟在哪件事上特别爱我们，也想不出祂有何理由这么做；祖尼人务实地相信，真会关心他们的是卡钦那而不是神，因为那才是祖先才是亲人。卡钦那和人之间有一种“绊”、一种朴直的联系，你的亲人已穿越过生死的界线，但希望那个情感无恙完好，还能一如活着时那样，死亡只是让它变得更纯净更豁然更无私，死亡把家中不怎么讲理的长辈转变为明哲智慧的“先人”。

这是典型的萨满巫崇拜，人能求助的是自己祖先而不是神、是亲人而不是自然；非其鬼不祀。只是祖尼人和往昔的中国人不同，卡钦那不住垂直性的天上，所以人不用寻求飞升、找天柱云云的通天楼梯乃至于借助药物或龙凤神兽等进步交通工具；而且人不能去，是卡钦那回来，每年冬日回村子一次，这是卡钦那一年三百六十五天惟一的上班日子，也就是祖尼人最重要最热闹的夏拉寇大祭典。

基督教的一神论，由原先一个单一部落神一路上升成为天地

宇宙的惟一，这是历史鬼使神差始料未及的结果，我们从人类纵的历史进展来说这有逆向的味道，既背反了人认识由一而多由简入繁持续分割的基本途径，也背反着人生命缤纷多样一一寻求实践实现的生活基本事实。这样奇异的“收束”“集中”，如同动员，原是为着对抗、为着做成某种特别而且自知是很困难的事，人得为此有所牺牲：旧约时候，对抗的是其他部族和他们的神，好夺取较好的栖身之地；耶稣之后，对抗的转而是人自己，人性、人的本能冲动或生物性原始性驱力云云，好让人心里头那些较幽微、较生长不易而且总是未及成形就放弃的不同东西能发展起来，建构成为某种可依循、可持续存留的“秩序”“结构”模样，像耶稣以神的命令方式揭示的“山中宝训”。道心惟微人心惟危，人很早就自知这两者力量的全然不对等，人善念不绝但梦境般遗忘消减得更快自己都懊悔惋惜，人不要只是这样（好歹人类也活过了几百万年无话可说的悠悠岁月了，还能比那更本能更自然吗？），人要再往上去寻求更好或至少更多可能，却一再发现自己正是地心引力般往下拉扯的恒定力量如基督教会爱说的“在人不能”，人要自举得借助某个外于自己的力量，所以柏拉图要打造更理想的共和国，深知这抵触到多少“人性”只能诡计般借助神话，所以尼采知道上帝一死会有多少东西跟着瓦解复归消灭。

英国一位神学家讲得极对，一神教是人很难长期坚持的一种信仰，人牺牲太多、冻结太多，而且勉强太多。

祖尼人的这座神圣之湖当然不是人间，而是死后世界，这点祖尼人把界线画得清清楚楚，而且几乎是翻脸般的严厉不留情，和他们平时的和善开朗大不相同，凡人死后五天，亡灵自会寻路找到这座美好的湖，加入到卡钦那的行列之中。好，离开辛苦的人间，不用再种植玉米盖房子养小孩并且无止无休烦心和他人错

综难解的关系、烦心错综难解的自己，没有了这一切生之苦役了，卡钦那做些什么呢？——“在活人的世界里，仪式舞蹈对于祖尼人而言就是一种能完美表达出……可以说是表达出狂喜、欢乐、生命或者族群团结的方法。所以当你的生命结束，没有劳务要操作的时候，你做什么呢？就跳舞吧。”

耶稣曾说人若不能够回转小孩的样式是绝对无法进天国的，但我们看祖尼人这里，想想看，一群不知所终的消逝祖先之“灵”，却又是永恒小儿的形象，永远冻结着无事小儿的游戏喜乐，滑翔在清凉的湖水上唱歌跳舞。也许正因为这个天国造得太美了，界线便得划分得不容逾越，和善温柔的祖尼人几乎把他们所有的严厉和愤怒都用于这个界线的守卫上头——

卡钦那每年回来一次，造访仍束缚于尘世的辛苦流汗族人，以雨云的美好形态（对于生活于荒寂干燥土地的祖尼人而言）回到村子，带来雨水、作物、各式各样福佑，跟人们一起唱歌跳舞，教导他们做事情的正确方式等等。相传，卡钦那原是完整的回访（意思是凡人肉眼可见），但有些心向往之的祖尼人却触犯禁忌，在卡钦那返回歌舞之殿时尾随其后，意图窥知神圣之湖何在，这些人皆得到死亡的惩罚；也因此，往后的卡钦那遂只以灵体的方式（意思是不可得见）回来，相应于此，祖尼人的夏拉寇祭典于是得选出尊贵的族人，戴上神圣的卡钦那面具扮演或说让灵体得附其上，这些圣物面具小心地由祖尼各家族负责保管。灵体的卡钦那，除了就那寥寥几名法师，便只有一种情况下或说只一种人可以看见，那就是将死之人。

唱歌跳舞的卡钦那是自由欢快的，但对于夏拉寇祭典的活人则远远不只是这样，这是一年一次最郑重最严肃耗费一大笔财富还需要不寻常体力支撑的一场歌舞，为此，负责扮演卡钦那的人

必须提前选出来长时间投入练习（他的日常工作由族人分担），舞步和吟唱的歌词曲调得牢记到一处也不容许出错，当然还要练体能；而且，在夏拉寇祭典从迎神到送神这一整段时间里，人不能生气不能犯任何罪，否则你就会见到卡钦那最可怖的模样出现——刑法只一种，惟一死刑，而且是由卡钦那派出最可怕的撒拉莫比亚负责行刑。撒拉莫比亚高大健壮、一身肌肉，他最清晰的特征是嘴部长成鸟喙，头顶一簇尖羽毛，手执王兰做的鞭子，眼神凶恶无比，他的行刑手法直截利落，用一把大砍刀剁断人的脑袋。

我不晓得这些犯罪受刑的死者是否也获准前往神圣之湖或另有安排，这样追问也许对祖尼人有点不礼貌——这其实是所有宗教所有崇拜的一处麻烦，既要驯服死亡让人视死如归去如休息如获得自由，又要让人老老实实留在人间。也许祖尼人最内心深处知道，就跟我们任何人一样，一个再美丽自在的死后世界和此时此刻相形见绌的人生一场之间，并不存在一种全然的替代关系，不论是因为仍有所恐惧，或有所依恋，或仅仅只是不特意选择的顺服，还是人仍有着某种难以言喻的价值感责任感之类的。不必通过精微的析理思辨，我们大致上都知道，那样一种只唱歌跳舞、只无止无休游戏的世界，生命终究是“无效”的，时间中止或至少不前行不变化，永恒如同一天，生命完全化入其中，人无从再建造什么完成什么从而没有了好奇和愿望，也不再被“需要”，自由变得平坦单调，不能拿来多做些什么（那我要这么多自由干什么？），凡此。我想起博尔赫斯这么讲过：“我记得，我妹妹诺拉在家里住过一段时间，她曾说：‘我要画一幅画，标题为《怀念人间》，内容是一个幸运者到了天国因思念人间而不胜惆怅。我要以我少女时的布宜诺斯艾利斯作背景。’我写过一首题目相仿的诗，我妹妹没有读过，我想到的是耶稣，他回忆起加利利的雨，回忆

起来木匠间的清香和天上从此再未见到的某种东西，回忆起令人怀念的星空。”我也想起晚年九十几岁大导演布努埃尔《天鹅挽歌》里简单的死后愿望，也许是很不简单的，他以为死亡只是大眠只是休息，但如果可能，能不能每隔个十年获许从酣睡中醒过来一天？就坐街边（咖啡座是吧，像我此时此刻这样），看看行人，读当天的报纸，知道这个世界还在，这样就够了就安心再去睡他十年，朱天心非常非常喜欢这个。

我自己不行，但有些朋友过得还不错，愿意的话，他们现在就能加入到卡钦那的欢快行列之中——当然不是去死。我的意思是，找座够大够美丽的湖住下来，每天只唱歌跳舞不干其他事直到真正的死亡到来，做得到的，只除了暂时还不能如耶稣如卡钦那在湖面上唱歌跳舞这点。是什么阻止他们？

大游戏时代

布努埃尔已故世，如果他此刻正好醒过来，他极可能发现，刚过去这一年（二〇一二），人类世界最重要的一项发明似乎是骑马舞（但应该今年就被遗忘，遗忘已经开始了不是吗），最重要的一书似乎是《格雷的五十道阴影》（烂到令人无言以对的一本书，但据说全球已卖出了三千万册，还号称“拯救”了出版业和纸本书，我这老行业真是可悲），而这一场伟大的、再解放的、将人类未来重新定义一次的电子革命，答案已随着智能型手机和平板的出现完全成形，原来就是个大游戏机——方向不是向前、向远处、向着某个未知之境，而是回头、全面回转生活的最一般层面，连已知都嫌太多；不是探勘未来、寻求出路、试图把人类的边界再往外推出去，而是删除掉那些、以最简单最方便和最舒

适为判准、把生活一样一样化为游戏。直接被替换掉的当然是个人计算机，这过往一直被视为是这场电子革命的真正核心之物，是人类迈向未来的“原型机”（由此，接下来是更轻快的电子眼镜或手表呢），但原来人们并不需要、也不想要比现有 PC 会做更多事情的“工具”，遑论某个更未知更厉害的如神如魔东西；PC 看来已是办公配备而非愉悦的生活经常伙伴。我总是记得太多不必要的事、不必要的昂扬话语、不必要的一张张脸和其热切表情，我完全知道这是我自己人生屡屡变得很糟糕的原因之一，才没几年前，当时这场电子革命犹在摸索前行方向、仍处于盍各言尔志的美好时刻，我那些用心高贵的朋友啊，读书的希望结果是个搜罗古今、存留人类全部思维好东西的大图书馆；关心民主自由进程的希望这是眼前既有权力机制的瓦解，带来真正的、不容历史再次逆转的解放；一辈子从事社运工作的看着的则是串联起全世界的大网络成形，简直马上就可以拿来革命了；还有忧心世界末日的甚至相信赶在地球毁灭之前，依此科技进展速度，人类是有机会逃出去的（当然没说能逃去哪里），凡此。我始终是不相信的，以至于像是那种该死抗拒一切进步事物的倒行逆施之人。我自始至终简单相信这两件事，以我过去从事的出版业为例：首先，有如此强大好用穿透全世界的工具在手，这些企业不会如此浪费拿来帮我们卖书、建构大图书馆，他们当然卖比较高单价、利得较丰的东西这还用说吗；最根本的，人们不会“忽然”喜欢看书的，真正的阅读者人数就是那些，这才是基本事实。人数太少的梦想，当然是不具经济效益的梦想，你得自己想办法、不会有人帮你实现的梦想。

我要说的是，人其实相当“恒定”，人能做的事包括其种类以及其广度深度往往取决于人数规格变化。一个人几乎什么都可能

也无从预测，人所有可能最深刻的思维，人的无限之梦从来都只在孤独的个人发生（“清明、悲伤、深思的目光，试图穿透，接近本质。”——昆德拉）；有意义的、可持续的讨论一般很难超过三五人，再多就叫开会了；十人以上大概就只剩吃喝玩乐，就连结伙旅行都只能是旅行团式的；至于百人千人万人以上，那能做的事就很少很少了，找餐馆都不容易，所以，那就唱歌跳舞吧。也就是说，起着急剧变化的倒不是人自身，而是这个世界运作的有效人数规格，这个世界承认的人数规格，愿意的话我们几乎可以详细列表，就像配合气温变化穿衣脱衣那样，有效人数规格每上修一次，我们就少掉哪些事可做，依其刻度剥落掉多少可能。

说真的，在我自己已超过半个世纪的人生之中，这个世界的确从没任何一刻唱歌跳舞如此重要过、无所不在过而且经济效益如此巨大过（骑马舞的韩国大叔赚了多少呢），唱歌跳舞不成才考虑回去剑桥哈佛念书；而在此同时，这却也是音乐和舞蹈自身的进展和发现几乎全面停滞的年代。舞蹈受限于筋骨肌肉也许早已用尽可能抵达右墙（西藏《爱经》告诉我们，人的性爱姿势“只有”四十几种，其中绝大多数是得长时间苦练的、不把人当人的），音乐应该还有机会的不是吗？但大作曲家，如昆德拉一讲再讲的，长时间就停在了斯特拉文斯基和勋伯格。有一支卖计算机的电视广告讲“创新”我一直印象深刻，画面上出现的是一名那种茱莉亚学院的小提琴女孩，创新是什么？创新是她把一支小提琴染成通体亮黄色，改用更简单轻快没变化的舞曲节奏，就这样，没更多了。这确实是我们这个时代所谓的创新方式，文化创意产业脑子里成天所想的东西。

iPhone、iPad，以全球千万人为基本单位，成为大游戏机想来理所当然，但最有意思的毋宁是，乔布斯回转小孩的样式（他

因此进天堂了吗），悍然取消了键盘、鼠标和笔，要大家改用手指头（食指与中指），人们基本上也欣然接受；幼态持续的乔布斯尤其痛恨笔这一人类最轻巧近乎完美的工具——双手万能，但这纯粹是就生物演化、人和其他物种尤其是灵长类的猿猴黑猩猩来比，其中人类大拇指的单独脱离、岔生、可对握是此一演化的决定性大事，不是因此变得更强有力，而是可操持更复杂精密的工具（让工具的发明有了生物基础。古生物学者相信，人手的解放进一步刺激了人脑的发展），偏偏 iPhone、iPad 用到的并不是这一根或说因之而来的可能；就人类的历史进展、人类文明的经常性事务而言，正如列维－斯特劳斯说的："难道不知道人手相对于人脑仍是相当粗陋的工具吗？"我们还可以多补这一句："难道不知道影像相对于文字仍是相当初级的载体吗？"是的，手指仍是粗大的、极不精准的，往往触不到"那一个点"，光秃秃的手指能做的事不多，精细精微的东西非得舍去不可，所以，依我们这代人的原来记忆，"手指＋图像"基本上只用于一处地方，那就是学龄前小孩唱歌跳舞的幼儿园。

人类历史，偶尔会奇妙地进入到某种游戏时间，当然只能是局部的、一部分人的。像是东晋一干豪奢人士，因为门阀世家关系岂止是衣食无虞不事生产而已，但偏偏北方故国是回不去了而且此生无望，家国天下卡在江东一地无事可做，长日漫漫干些什么好呢？玩命，把人生命的一切、可以不可以的全都拿来玩。便是在这代人手上，把老庄的美丽思维化为一场游戏，从"清明、悲伤、深思"的哲人拉直压扁为没人稍微认真在想事情做事情的神仙，中国的神仙便是这些大游戏者一路升级到最后的极致模样；或像唐宋时的诗人文人，那个"致君尧舜上再使风俗淳"的历史大梦已不得不承认是不实的、此路不通的或至少已然一去不返，

人的全部生命准备一下子落空了，这一整套才能和训练，包括书写、论辩乃至于书画琴棋屠龙之技般（没有龙可杀了）无处可去，一时又还来不及找到新目标或说自身的目标及其路径（文学的、艺术的），上不去（君王）又下不来（真正的生命现场），遂只能悉数化为精致聪慧怡人的游戏，一种插在生与死游戏中的豁达游戏，就连策论书写都化为毋宁是谈古说书指指戳戳的笔墨游戏——人并非只在死亡近于咫尺之处时才显得悠闲无事，重点不是死亡，而是未来的截断和取消，人感觉自己是无效的无谓的，做什么都撼动不了已提前揭示、已事实一样摊在那里的结果，且乐生前一杯酒，何须身后千载名，如此如此这般这般。也因此，就我们所能看到的，当游戏不再只是某种必要的生命调节和补偿，当游戏泛溢出来不再只是周末假日才做的事，当游戏在某一些人、某个场域、某一门行当和学问成为经常性之事，成为主调，我们便可由此察知，我们已经触到了某个极限，或更提前的，我们已抵达了某个尽头，如昆德拉所说的，此地或者此事，“已经没有任何‘更远之处’了”。

行到水穷处，坐看云起时——

最近，台湾出来了一份调查报告和一则追踪报道，尽管都只是小事，但非常实在而且很有说服力，不是那种“据美国 × × 大学科学研究显示，所得较低的家庭通常有营业不良的情况发生”——一是二〇一三年一月四日当天才办了一场轰轰烈烈的集体婚礼，当然是取其“爱你一生一世”的谐音（谐音字游戏在台湾早已玩烂掉了，聪明点的人早已退开，正式由一群笨蛋接手），一星期之后，居然有高达三对新人离婚不玩了；另一是询问你最讨厌的节日，调查报告清清楚楚显示，情人节以压倒性的比例获胜，是啊，还每年两回，过得所有人（连非热恋中的无辜之人都

被无端卷入）疲惫不堪、倾家荡产而且莫名其妙生出一堆疑神疑鬼的情感罪名来。

这里，我们大可一样一样描述，如今人的情感如何化为游戏，事关重大、事关众人幸福的政治尤其是民主选举如何化为游戏，追究事实并传递基本知识的大众传媒如何化为游戏，人的价值信念之事、人生命志业所系的每日工作如何化为游戏云云。这原是本来的书写意图，但我很快发现，我对这样的描述、证实和说服一点兴趣也没有（也就是说，有人不信也没关系），面对这样一个大游戏时代，我自己真正关怀的、长在心头的，还是博尔赫斯所讲那些，“加利利的雨”“木匠间的清香”“天上从此再未见过的某个东西”，以及“令人怀念的星空”。

只是我发现，这些离我们远去的、不容易再见到的东西，往往并非单纯的失去，而是被替换。由于并不特别感觉失去、察觉出空白，因此人们并不见得会时时怀念，甚至不会有那种掉落某物的荒失遗忘之感，“遗忘并非确切的字眼”——这极可能也正是游戏的一部分。

所谓二十世纪的十八个天才

“遗忘并非确切的字眼”，这句话出自昆德拉的一篇短文《贝托尔特，你还剩下什么？》。这也正是我们接下去要看的，它原来是一纸十八人名单，昆德拉这么开头——

“一九九九年四月，一份巴黎的周刊（最严肃的周刊之一）刊登了一个‘世纪天才’的专题。名单上有十八人：香奈儿、玛丽亚·卡拉斯、西格蒙德·弗洛伊德、居里夫人、伊夫·圣·洛朗、柯布西耶、亚历山大·弗莱明、罗伯特·奥本海默、洛克菲勒、

斯坦利·库布里克、比尔·盖茨、毕加索、福特、爱因斯坦、罗伯特·诺伊斯、爱德华·泰勒、爱迪生、摩根。也就是说，没有任何小说家、诗人、剧作家；没有任何哲学家；只有一个建筑师；只有一个画家，可是有两个时装设计师；没有任何作曲家，有一个歌剧女高音；只有一个导演（巴黎的记者没选爱森斯坦、卓别林、伯格曼、费里尼，他们比较喜欢库布里克）。这份名单不是一些无知的人拼凑出来的，它极清楚地宣示了一个现实的改变：欧洲与文学、哲学、艺术的新关系。”

我们晓得，诸如此类的名单其实非常多（比方，想不想知道台湾才出炉的三大意见领袖名单是哪三个破烂名字？），我只保留这一张有几个简单理由：一是我对欧洲人的思维保有较高或说较起码的敬意，尤其较之于美国和我自己身在的亚洲；二是这份名单拟于世纪之交的特殊历史时点，瞻前顾后，人总是会因此稍稍认真一些，努力恢复平日并没有的某种视野某些记忆，而认真，正是这个世纪，尤其是大众传媒，损失最快处境最困难的东西；三、当然是因为不在此一世纪天才行列中的昆德拉留下了他的感想，这是这张名单最为珍贵的部分。

也就是说，这其实已经是尽可能不坏的名单了，但也就只能做到这样。我自己的意见半点不重要，或者说我的意见总是在“另一边”，已败阵、已被替换的那另一边，这十八人，我自己只会留下爱因斯坦和毕加索两个。

“属于文化的大人物（昆德拉举例：格林、海明威、布莱希特、海德格尔……），我们遗忘了吗？遗忘并非确切的字眼……要排除这些文化的天才，人们毫不迟疑；喜欢香奈儿轻松得多，她的衣服天真无邪，不会让人有压力，好过那些文化泰斗，一个个都和世纪之恶、堕落、罪行有所牵连。”这里，正像是只一个画家

却有两个时装设计师、没作曲家却有一个歌剧女高音，昆德拉由此指出来一个更深刻的讯息——这不仅仅是一种对比，而是“排除”或说“替换”。我们有理由甚至有够充分的生命真实经历相信，这在每一种领域都发生（已发生、正发生、加速发生以及不可能不发生），而且排除替换的方式方向也全然一致（包括美容整形医生排除、替换了心脏外科手术医生，游戏时代，有一颗好心显然不敌有一张漂亮的脸），我们该视此为历史的整个位移，或者说历史的整体实现。

稍稍回忆自省一下，我们会发现自己便是在场目击这一切进行、同时也被顺流推动的人、的一代——举例来说，稍前，家里若有那种聪明也肯读书、但要命太敏感太多愁的小孩，通常不是祝福而是一场为期十年二十年的角力展开，从父母、老师到整个社会氛围（理工才能救国强国富国），拼命地把这小孩推往数学课、物理化学课，推向理工和医科（称为甲组和丙组），其结果或隐或显但总是悲剧，那个年代一个代表性的悲剧名字叫王尚义（记得吗？），一个郁郁寡欢只想写东西却念了台大医学院的不幸早夭之人；如今好多了，有了建筑师（随台湾的房市进展蜕变成完全不同的行业），有了美术设计师和时装设计师，父母要的、小孩要的都有，大家得其所哉可以喜剧收场了。

惟一比较让人好奇的是，时装设计师、建筑师究竟排除了替换了什么？一般会说是美术和艺术，但我以为还应该包括文学和哲学。时装设计和建筑的输赢关键（对了，如今可能还得包括一部分的现代舞蹈，以及那些令人厌烦的所谓行动艺术、装置艺术），不是在于命名并讲出一套禅思的、天人合一什么的欲言又止蹩脚哲理吗？一如比尔·盖茨（以及很快取代他的苹果乔布斯），他替代的可能不仅仅是爱因斯坦，而是包括哈贝马斯乃至于黑格尔和

马克思，尽管这位年轻巨富并没有什么特殊见的，但仍被看成是代表人类思索未来、定义未来的人。我的出版工作记忆尚存，知道盖茨和乔布斯各自那本用后即弃的书卖多少本——替代不必周全完整、不必合理，够了就行。何苦太认真呢？

此一排除和替换的历史进行，在昆德拉的前一篇文章《这不是我的庆典》毋宁说得更明白无误（《相遇》一书有意地把这两篇相隔五年的短文置放一起），此文原是一九九五年昆德拉为电影诞生百年庆典而写的，只是写成了悼文。他指出，自从卢米埃尔兄弟发明出这一“连续动作的照片”，电影的发展便存在着两种相互冲突的可能走向、两种可能结局，一个是“作为艺术的影片”，另一个是“作为让人变笨的行动者的影片”（“广告片、电影影集：从前的坏文学和这些东西的威力相比，有天壤之别”），端看何者胜出、实现——结果是，“大家都知道结果：作为艺术的影片败阵了。”

这意味着“作为艺术的影片”可能性的殒没，不管这一历史可能是否仍有潜力仍未用尽自身的极限；也意味着这样的创作者（个体较顽强，不至于立即消亡）从此陷于一种进入消逝时光的孤单和窘迫，这种孤单之感窘迫之感远比诗人小说家要严重，因为电影作为一种创作形式，比诗和小说更需要人群，从工作发生这一端到成果检验那一端，这让它变得远较脆弱容易屈服，所以昆德拉这么讲：“作为艺术的影片确实存在，但是它的重要性远低于作为技术的影片，而它的历史，肯定是所有艺术史当中最短的。我想起二十几年前在巴黎的一次晚餐，有个聪明又讨人喜欢的年轻人以戏谑的轻蔑语气提起费里尼——他最近的一部片子，他真的觉得很糟。我像被催眠似的望着他。我知道想象力的价值，因此对于费里尼的电影，我始终怀抱谦逊的崇敬之意。在这个聪慧耀眼的年轻人面前，在一九八〇年代初期的法国，我第一次感受到在

捷克斯洛伐克（即使是最恶劣的斯大林年代）从未有过的感觉——觉得自己处在一个艺术之后的时代，处在一个艺术已经消失的世界，因为对于艺术的渴望、对艺术的感受性、对艺术的爱，都消失了。……历史性的转折结束了，费里尼的遗孤们作为卢米埃尔兄弟的传承者已经不再有什么影响力了。费里尼的欧洲被另一个完全不同的欧洲背离了。电影百年？没错。可这不是我的庆典。”

我想起来昆德拉曾在别处这样悄悄地一问：“可是，为什么人们对于最重要的部分从来不感兴趣呢？”

还有另一处，“一门艺术的‘整体过去’不仅只包括它所实际创作出来的，应该还要把它‘本来可以’创作出来的也算进去。”

总的来说，这一纸十八人天才名单，我自己的感想是——这些人是否都太成功了？当然，成功没什么不对没什么不好，我们都希望聪慧的创见能被世人听懂接受，美丽的梦想可以成真，如同好人能在书末获胜并过着幸福快乐的生活。但正像从此过着幸福快乐的生活总让我们感觉有些不安、感觉并不真实，原因来自我们对这个世界、对人性的最基本认识和必要察觉；成功得如此圆满、如此暴白不留足够的光影粼粼、如此被所有人马上看懂并承认，这里是不是少掉了某些东西？某些不解的、未竟的、耐人寻味的、火花般闪电般让人也惊异也害怕的东西？我们对所谓的天才人物、对那些最特别的人，不是应该有超出这个世界、感觉上不属于这个世界的一面吗？

疲惫的历史引力

阿诺德·本涅特，据说是最早认出叶慈的人之一，他讲过这么两句极有趣的话：“叶慈是我们这个时代最伟大的诗人之一，因

为半打读者清楚这一点。”——这也许是正确的，尽管不免有夸大、话说得太聪明之嫌。但这么讲好了，如果有六个人说某人是最伟大的诗人，或有六万人说某人才是最伟大的诗人，你愿意相信何者为真？必也，我建议你相信前者，因为这至少还有可能是对的，至于后面一种是断无机会的（请试着想想，有六万人按“赞”都会是些什么东西），除非这六万人是历经千年以上时间缓缓收集、堆积、说服并通过教学和人云亦云来的。

很难否认爱因斯坦是人类历史上有数的璀璨天才之人，诺贝尔物理奖也认出他给了他，但你知道吗？诺贝尔给奖的正式理由不是相对论，而是他光电效应研究的另一篇论文，不得不这样公然瞒天过海——即使在层级依然分明、权威依然明确的物理学高等智性世界，相对论仍是那个让人且喜且惧、无法完全放心、某处超出这个世界的奇妙东西，“现代物理学家出于美学的理由而倾向于相信普遍相对论的有效性，因为它在数学上如此优美，而且在哲学上如此令人满意。”

诺贝尔奖，有物理、化学、医学、经济、文学以及和平六个奖项，得奖的争议性大致可分为四个层级，每年，物理化学医学最平稳不波是一级，经济 OK 是一级，文学很尴尬必然不满声音不绝是一级（我自己以为最好的、被我视之为楷模的作家很少获奖），至于和平奖则声名狼藉近乎乱给又是一级——这每年来一次、而且声音愈来愈清晰仿佛怕你听不出来的讯息再明白无误了，这四个层级，依序就是它们和现实世界的距离远近关系，和人群的人数多寡关系，由此洋葱也似感受到这个世界的不对称冲击（尤其是二百年前托克维尔神准预言的，没什么阻挡得了、一处一处侵入夷平世界的绝对平等原则历史浪潮，昆德拉所说那个温馨的万人冢）。而这里面较为隐晦的一点是，这四个层级似乎也（倒

过来）正是价值信念不同比例的层级排序，所以保持某种真空状态，尽可能别让价值信念渗入其中，看来也就对愈来愈来势汹汹的这个世界较具抵拒力量。某种程度来说，这似乎也一直是人的立身处世之道，好避免受苦，如那些好心的乱世之学努力教导我们的，如道家佛家的根本着眼。

也就是说，这一切不自今日始。我以为我们都已经知道了，人类历史，浪潮一样一波又一波，过程也许惊心动魄充满一切可能，但最终结果总是有点单调乏味，每波大浪过后，真正留存下来、取得现实胜利收割一切成果的，通常就只能是务实的中等之人；我们读书学剑，对历史的平与不平，基本上只能在这样极有限的范畴里摆荡计较，欣慰一点，中等偏上，沮丧一点，中等偏下，如此而已（台湾几十年的风起云涌民主浪潮一场，民进党、国民党的各自结果不也是这样吗）。人类历史，也许很疯狂甚至很恶毒，但最终并不浪漫不冒险，根本上仍是平庸的（希特勒、斯大林都只是平庸的人），很多超过的东西对它而言是“多余”的，包括人，包括视野、主张和梦想。所以汉初的张良温和但无奈地说，汉王刘邦（他平辈人地只称之为汉王，从博浪沙那一锥开始，张良其实是抗秦的“前辈”不是吗）的成功取决于某个更决定性的力量，和他本人的才智能耐完全无关，遂高傲地就此离去不知所终。

博尔赫斯称此为“疲惫的历史引力”，负责把整个世界总的拉回来。现实世界有一个堪称稳定到近乎透明的真相，一个顽强的根本性基础，一块“大地”，由全体活着的人所构成并决定。讲白一点，这毫无侥幸就是人类总的程度问题，人类的事实真相如此，和个体之人的可飞可跳无可捉摸难以限制不同，人类的总体程度系以一种极其缓慢的、有时看似可疑的、更多时候进进退退五里

一徘徊的令人不耐步伐前行；进步也许是确确实实的，但人的思维、人的认知、人的情感处理集体走到哪里，那一刻历史能体现的、能予以承认的大致也就到哪里。

年轻时候的唐·麦克林歌唱文森特·凡高，以这么一句过于悲愤的话作为结语："这个世界'不配'拥有一个像你这么美丽的人。"——我倒觉得还好，人类世界，其实代代不乏某些历史引力拉不住、动不动从这个现实世界伸头出去的秀异之人，也许，即使在你我这样的"正常人"身上，我们也多多少少总有不合适不见容于这个当下世界的某些特殊成分；也就是说，当下现实世界"不配"拥有的东西多了，差别只在于我们如何看待、处置这些多余的人、多余的思维和情感。真正奇怪的是，来到我们这样一个时代，较之人类历史的任何一个时刻，按理来说，我们有远较富裕"剩余"的物质条件，人们对各种思维成果和言论乃至于所谓的异端邪说（目前这类胡言乱语充斥于台湾的黄金时段谈话节目之中，因为收视率的缘故）也较为宽容较不畏惧，更何况，我们已拥有人类历史以来最惊人容量的存留技术和相关配备，伟大的亚历山大图书馆不过是一块芯片一张随身碟不是吗？我们巨细靡遗到几乎半个世界人今天晚餐吃什么都拍照存证下来不是吗？怎么可能会留不住那几本书、那几个人？但原来存留不是这个意思，不真正取决于这些外部条件，不是那种大而化之仿佛自动完成的有闲阶级主张；真正的存留必须通过人认真、郑重其事、而且耐心对选择分辨才得以完成。首先，人必须不屈从于人群，适度地隔绝人群的汹汹声浪和成功耀眼的强光，让自己整个人尤其是眼睛耳朵习惯处于、适应于光度较低、声音较微弱的各个角度，一种微光和低语的世界；其次，这往往是一个长时间的工作，无法兴起而来兴尽而去，不只因为鉴识和鉴赏是如此精致耗时的作业而已，

更因为鉴识、鉴赏是一种长期养成、最难以获取还最难以说服人的能力，人不可能认出来他知道太少、距离太远的东西，摆到他眼前都没用；也因此，存留还不是一纸清单一次完成，那叫做窖藏，存留的更根本场域在于人的记忆之中、人不绝如缕的言谈之中，否则就像爱默生讲的，那不过是一个装着死人和死物的墓穴，或用我们当前的话来说，是一个无谓而浪费的蚊子馆而已。

小说家阿城，这些年纵横出入于人类历史的各种时代各个现场，对于各种出土文物，只要还力所能及说得上话，阿城总努力促成由官方由国家来收购保存。理由很简单，他不赞同那种苏富比富人游戏的私人收藏，物件无法公开展示，让人（尤其是对的人）观看研究谈论，只是昂贵宝物而不再是珍稀文物，失去它作为时间信物、可解释可掌握可具体感受一个时代一则历史一些人的最重要价值部分，那不过是从一个墓穴移到另一个墓穴而已。真要这样，还不如就让它继续长眠于大地之中如过往千年万年那样，这也许还保护得更好，也许还有机会碰上对的人、对的时间。

昆德拉的感慨万千（觉得自己身在一个艺术之后的时代，历史性的转折结束了，人们对于艺术的渴望、感受性和爱都消失了云云），让我又想起来加西亚·马尔克斯（也一样不在十八人天才名单中）动容回忆的那件事，那是法国总统密特朗亲颁他文化骑士勋章时讲的一句话：“你属于我热爱的那个世界。”这句话当场让加西亚·马尔克斯热泪盈眶——也许真正的关键变化还是在这里。一直以来，人们，在更糟糕的生命现场，更危险的思维言论处境中，更简陋地保存保护工具，而且一样无法挣开历史引力让它成真，仍一直努力相信并聆听认识，人类有可能拥有一个不同于此的世界，一个我们可倾心热爱的世界。

于此，博尔赫斯（当然也不属于十八人名单，而且还没有诺

贝尔奖）说的是：“因为谁也不再去梦想往昔峥嵘岁月向我们回归，向我们逆转。”——所以，顺此直路一条，我们要不要也顺便猜想，再一百年不到，二〇九九年的世纪人类天才名单，又会是怎样子的一张？

美丽的大理石人

邓萨尼勋爵是爱尔兰出身的小说家（爱尔兰出真多人），他的传记写到他学希腊语的经过，其中有这么一番话：“当我读了有关其他神祇的书，我对那些已经无人崇拜的美丽大理石人，同情得几乎要流泪。我知道我现在还同情。”

是过度悲伤了点，但我以为我知道那种感觉。这也正是我近年来尽量少进书店、尽量减少在书店停留时间的缘故，抢劫犯也似的，拿了就走。最近一次，因为朱天心在诚品信义店有一场文学谈话，我“被迫”仔仔细细看了这家美丽的、已成旅游景点的书店两个小时之久。诚品信义店，当时我仍在出版社工作，记得这家书店开张时的豪情宣告和自我定位，它希望搜罗完整每一部台湾已出版的书籍至少每种两本，它不只想成为另一家诚品书店而已，它还想成为一个大图书馆，一座记忆的坚实城堡云云。但这一开始就造成困难，出版社如何可能因为两本书的订单，再版（五百本已是极限再版印量）某一本已被市场逐出被人们遗忘的书呢？然后，困难很快落回到诚品信义店本身、书店员工身上，这背反着他们每天的工作要求，他们能忍受这些形容憔悴、且一天憔悴过一天的书在架上站多久呢？

在分类井然有序的书架角落，我仍可以找到某一本书、某一个邓萨尼勋爵口中的美丽大理石人，无人崇拜——其实不真的是

物理空间的角落，这种置身角落之感，是因为它孑然地站在一排其他的书中成为异类，好像和其他所有书籍面朝着不同的方向，想不一样的事，单独看向一个不一样的世界（“我热爱的那个世界”），它原本当然有同伴，但同伴早已不在了，也许自始至终从未进来过。作为一个多年的编辑和一个尚称不坏的读者，我大致还分得出来这一处一处空白是卖出待补还是从此离开。

书店长这么美、这么宽敞明亮、而且坐落在如此繁华昂贵的地段好吗？时间稍长，人原初的心志和其种种善意诡计（好吸引更多人云云），本来就很容易被历史引力给拉扯下来，被日常作业所拆穿，而这样一个光鲜亮丽的场域，有更沉重的成本负担和美学负担，在时间流逝中更难以保持从容，它还能持续欢迎接纳那些终究显得不合时宜衣衫褴褛的书吗？

其实，人们（包括书店人员）通常、而且愈来愈不会察觉哪里有空白，这就是我们稍前讲过的，替代已一处处完成，人们满怀善意甚至带着骄傲、但轻快舒适地读着那些“假装是好小说的平庸小说”“假装是严肃讨论问题的时尚之书”，凡此。最终，这样的善意，这些资源（物质的和心智的），这样的灯火辉煌和动线设计，总是只引领着人们走向这些书。

我们这么说吧，在台湾，一个编辑知道，一本书成立的数量下限是两千本左右（一般还认为这太乐观不实际，台湾某大出版社老板曾对手下编辑宣告：“五千本以下的书不要跟我讲。”另一家大出版社总经理则加码为一万本），再少你就是拿出版社生存和自己的工作在开玩笑了，这乃是因为受制于成本和销售两端僵固难撼的现实出版机制，出版是个成熟的老行业，弹性很小；但不只在台湾，在跨国界的整个文字共和国里，一个够好够认真的书写者心知肚明，他真正有意义的读者极可能不会超出比方五十

个人（已经比叶慈的半打读者多好几倍了），这则是受限于人的程度，受限于那个更长期、更稳定可信的人类集体真相。此一人数落差形成的紧张关系，一直是“书写／出版”这个行业的宿命。当然，现实世界偶尔星辰排列众神到齐也会发生些莫名其妙的好事，如同昆德拉《生命中不能承受之轻》居然在小小台湾一地就售出达六位数，或像加西亚·马尔克斯惊异他的《百年孤独》一书“卖得跟卖香肠一样”，一个书写者怎么想这样忽然过度好意的世界、过度善意的读者、这样的误会一场呢？除了满心感激，我自己的经验是（连我这样的书写者也偶尔会遇见这样的读者），还有满心抱歉，有某种犯罪感。一方面，他可能买错读错这本书了，另一方面，他慷慨的赞语很显然不该属我，是另一名书写者才是，这两者可能都构成不当侵占。

人类的书写历史远远长过出版历史，我常试着想，之前，像柏拉图、像司马迁当时这样不回头地写，除了沉静专心面对那个他们热爱的世界，也怎么想这个疲惫拉不动的现实老世界？柏拉图的洞窟寓言和司马迁的名山风雨说法给了我们一些线索（而这也同时显示他们绝不乐观、高估这个世界），我的意思是，在很显然这样极有数的读者和这么巨大的企图之间，他们是看到了这个世界哪一点？相信这个世界哪一点？或至少对这个世界犹能“赌自己的迷信”哪一点？还在吗？我也试着想，日后书写和出版上下结合起来成为一事，除了带来这几个世纪我们已知的、已定论的一切辉煌成果之外（书的普及知识的普及云云），长期来说，是否也至此走上了一道很难再回头的路？一条数量的路，一条数量构成最低门槛、数量成为每天工作重点、且最终由数量说最后一句话的路。

在出版世界里，编辑很难不对营销人员去除敌意，这根本上

是一种“古老的敌意”——编辑极可能是全世界最不单纯相信，营销只是帮忙多卖书、营销如日头一样既多卖好书也多卖歹书这种简单神话的一种人。书写和出版的结合，编辑继承的是较古老的那一部分记忆，对他而言书的世界图像是层级构成的，书不是平等的、一视同仁的；而且由于历史引力的稳定作用，基本上，此一金字塔形态的层级恰恰好是和数量大小背反的，且愈往上去数量的弹性愈小。是的，理论上营销人员既卖好书也卖歹书，但实际上发生的总是，营销的“工具理性”总会把它驱赶向那些销售弹性大、数量出得来的书，也通常就是接近金字塔底部、不抗拒历史引力的书，因为这样他的工作来得容易，而且同样的营销资源能创造出较明确实时、较划算的成果。

奥威尔在《动物农场》里有这么一句辛辣嘲讽的话：“如今人人都平等，只是某些人比其他人更平等而已。”而博尔赫斯在他口述的《不朽》一文中则柔婉地、不怕冒犯人地告诉我们：“塔西佗认为，个人不朽是专门给予某些人的馈赠：它不属于平庸之辈，而某些灵魂则是值得永垂不朽的；他认为，除了苏格拉底谈到的‘忘川’之外，应该指出哪些人曾是不朽的。歌德发挥了这一思想，他在他的朋友维兰死后写道‘以为维兰已无情死去是很可怕的。’他无法认为维兰没有留在某个其他地方；他相信维兰个人不朽，而不相信人人都不朽。这与塔西佗的思想异曲同工：失去肉体并不损害灵魂。我们得出了这样的观念：不朽是某些为数不多的伟大人物的特权。”——很显然，奥威尔和博尔赫斯有着不一样的忧虑，看向不一样的世界。奥威尔简单地（奥威尔一直是简单的，他只投直球）接受这几百年来的绝对平等思潮，忧虑的是平等的不足、没完成以及被架空被伪饰；博尔赫斯则一直站在人类更悠长的智性层级世界里，人的作为、思想和言论不仅仅是

一种权利、一种自在的抒发表述而已，不只是某种长啸声音，这是有实质内容的、得持续追究的，人必须认真地分辨出来（“应该指出哪些人曾是不朽的”）。我想，博尔赫斯会这么解释，我们通过模仿他的说话语调来学习他的想法——说某人不朽只是一种说法，这可以不是重点也于他本人再也无益，他已经死了不是吗？说某人不朽，我们便得先知道他想过什么、说过什么和做过什么，我们怀想他同时也进行对他的回忆，如同他仍然活着；而为了指出他值得不朽，我们便得知道更多人想过什么、说过什么和做过什么。

编辑是倾向博尔赫斯的人，也许根本上我们每个人都可以是，只是困难在于——应该由谁、而且如何说服我们哪些人是不朽的。

这一次没人愿意走了

如今，说服的困难愈来愈在听者这一侧，而非说者——我自己以为，这其实是进步的结果，也许还是一种难以避开的结果。简单讲，随着人类认识认知的缓缓进展，那些比较简单可信的已一一化为基本知识不再困扰我们（尽管一定还有人相信是太阳绕着地球转，或地球已存在几十亿年后上帝又花六天创造了世界），如今留下来的，通常已不再能求助于“人人都有的真实无可辩驳的经验”，无法用人人可听懂的话语直接讲出来，这让我们想起大物理学者普朗克说的，他曾要求数学方程可获得的结果都“必须被转译为我们的感官世界的语言，如果它们对我们有任何用处的话”，但这其实是一个深深忧虑的、近乎绝望拉不回的最终回呼吁，事实我们都知道，物理学到他、到玻尔和海森堡这批了不起的量子论者之后，令人感伤的真相是，感觉及现象的世界和物理

学的世界已彻底断裂开来，物理世界的宇宙，不只是不可能一般语言描述，就连在我们的想象里都无法是个“模样”。

这些较困难较深一层的问题，于是对听者有较大较严苛的要求，听者必须长时间地更专注更富耐心，不只用于当下的倾听，还包括之前的知识准备和之后的思索消化和做出判断，判断尤其令人痛苦；更要命的是，诸神冲突，这些问题可能是并没最终解答或说不止一个答案（如丘吉尔说的，十个经济学者给了我十一个答案，凯恩斯一个人讲了两个），人起心动念，认真地追随，却一再发现自己像参加那种黑心旅行团一样，被抛弃在一个茫然无依、东西南北都错乱的陌生之地。《百年孤独》里（岂止是国族喻义而已，那是小说读得不够好的人讲的），人们奋勇追随老阿加底奥，第一次成功地建造了马康多，第二次历尽千辛万苦却发现被一大片污浊起泡、灰扑扑的大海给挡住去路“哪里也去不了”，第三次，就再没人肯跟老阿加底奥走了，包括他强韧耐磨如一张牛皮的妻子欧苏拉。

我最近和我从政的老朋友郑丽文也谈到这一个可能的政治趋势——如今我们该担心的极可能不再是执政者的长期掌权不下台（这一直是人类政治、尤其是民主思维的核心忧虑之一），而是执政者的动辄替换，像日本那样已达满街找人当首相的地步。原因很简单，政治的经验也是累积的、进步的、一一化为 SOP 的，如今留给执政者的，除了经常性的作业之外，通常只剩那些不断被延搁下来的“50% VS. 50%”棘手问题。这不出两回争议就足以瓦解掉政治领袖人物经年累月而来的权威性和魅力，包括神样的缅甸昂山素季可能都不免，更何况那堆早该打回原形的装模作样政治人物；而我们又知道，有时还非得仰靠这样的权威和魅力不可（如韦伯所言），这才有机会做那些背反民调、悖于流俗成见和

人们当下利益的最困难之事。台湾这二三十年消耗下来，剩谁还有所谓一言九鼎、人们还愿意先相信的人物，大体上就剩一个彭总裁了不是吗?

也许人类看到了他难以拥有的东西，也许汉娜·阿伦特讲得对，一直以来人们并非被“说服”，不是以前的人比我们聪明有知识听得懂较困难的话语；而是通过对“权威”的服从，也就是，人们至少不是把人数多寡作为凌驾一切、四下侵入的判准，每一个智性的小世界保有它隔离于、独立于现实惟一世界的存在及其自身之路，在里面，人数多寡甚至是反向指标，根本上，人必须想办法躲开自身历史引力的拉扯，才有机会企及、获取、留存那些超过自身的东西，溢出这一现实世界之外的东西。这里，我们多看一下汉娜·阿伦特的这番话，她说得很认真而且很勇敢——“既然权威总是要求服从，它就常常被误解为权力或暴力的某种形式。可是权威排除外在强制手段的使用，在使用强力的地方，权威本身就失败了。另一方面，权威也与说服不兼容，说服以平等为预设并通过论辩的程序来进行。而在运用论辩的地方，权威就不起作用了。与说服的平等主义秩序相反，权威秩序总是等级的，如果权威根本上可定义的话，它必定既和暴力的强迫对立，也和经由论辩的说服对立（一方面命令，另一方面服从的权威关系，既不是基于共同理性，也不是基于命令者的权力；等级制本身是命令者和服从者共享的，双方都认同等级制的正当性和合法性，在等级制中他们都有预先规定好的牢固地位）。”“暴政和权威政府之间的区别，从来都是暴君根据他自己的意志和利益来统治，而最冷酷的权威政府也受法律约束。后者的行为受根本非由人制定的法则（比如自然法、上帝律令或柏拉图式理念）检验，或至少受那些并非由实际掌权者制定的法律检验。在

权威政府中，权威总是来源于一个外在的、优于它自身权力的力量。”

哈贝马斯再正确不过地指出，当前人类世界的大麻烦，正在于由绝对平等原则建构的国家和由等级制建构的社会，这两者的难以和解及其无止无休冲突。谁占上风呢？当今的意识形态倾向于前者，后者处于一种只做不说的噤声状态——平等自由，以及想办法让人活在一个民主的国家里世界中，作为人类最基础性的权力和权利，应该没什么脑筋正常的人会有异议，包括总是讲“人们滥用投票箱游戏”的老博尔赫斯在内，思考者书写者要求此一权力和权利的幅度弧度，本来就远多于、高于、深于一般人，人们不感觉受侵犯的部分他往往别扭地感觉被侵犯（比方纳博科夫要求有不被遍地歌声和夜间大卡车声音侵犯的自由，比方我相信人有抽烟乃至于自毁自杀的自由）。但有点始料未及的是，如今这样权力和权利的执行，该说更经常性或说更有效使用，已不在起点而在末端，不在引出看法展开讨论，着眼的是个体、少数和异议者，而是广泛地用来中止讨论消灭问题，尤其是那些最复杂最难解难知的问题，直接跳到结论（合法的结论），让那些人闭嘴。数量是用算的，只需动用眼睛和手指（仍是眼睛和手指），可以不必进入内容不必交代理由，判断由此也变得轻快起来，个体躲入人群之中如同隐去，判断的沉重责任负担和事后的懊悔找不到你，不是有罪各自承担而是大家一起来。

投票箱是遍在的、随时的，凡有数字统计处皆是，民调、收视率、脸书的粉丝人数好友人数和按赞人数、电影和演唱会票房、书店排行榜、百货公司周年庆来客数和销售总额等等可以一路罗列下去——我不是学新闻的，但书架上有关大众传播的书籍从理论到实务的操作实践暨其追踪反省仍足足占了两大排。这个行业

衔接着人类的睿智界和常识界，有形塑一整个现实世界、决定每一个人生命样态的力量，工作的覆盖层面何其广大，要想、要认真追究、要小心翼翼取舍、要努力坚持和防范的事何其多何其专业，但如今有了收视率调查替换这一切，这些老书连同它们讲的想的忧虑的期待的，便可以安然复归沉睡，再不必担心有谁来吵醒它们了。

游戏时间，人感觉再没有任何更远之处了——我们稍前讲过，要说人类的每一门行当都同时用完一切可能、同时抵达自身的极限右墙，这是不可思议的，也不会是事实，真那样也令人无话可说就唱歌跳舞吧。像昆德拉，至少就认为电影作为一种艺术创作形式原本并非再无机会（但大概不会是台湾之光李安讲的 3D，李安的此一识见恰好说明他只是个称职的好莱坞导演，他在另外那边）；昆德拉也以现役小说家身份很兴奋告诉我们，在《帷幕》一书末尾处，小说的书信体仍大有施展空间，想起来令人“目眩神迷”，这些年来我自己也一直耐心在等他这本小说（在写着吧？）。相对那样放眼扫视过去、不停于一事一物一人、总是感觉寥落感觉一片空茫的大地尽头之感，这是一种具体的、实实在在的可能，仍有某物泛着温柔的微光确确实实出现在某个人每天工作的正前方，好不容易，所以让人感觉更舍不得放弃，也顾不得是否会冒犯这个世界或不断被这个世界浇冷水。

中国游戏神仙的代表吕洞宾，民间有这样一个故事——相传他还是个人时，曾试图追随某仙人学习点石成金之术。但吕洞宾问了个要命的问题：变成黄金后从此就这样子吗？得到的回答是，不，五百年之后它仍会还原为石头。也许这样的结果让吕洞宾感觉很沮丧很不值得，也许吕洞宾当时太年轻了世界只切开成“有”和“没有”这绝对两端，遂不学拜谢而去——“去圣邈远，宝化

为石。”《大唐西域记》书里最让人难忘的这两句话，其出处也许就是吕洞宾这个故事。一人西行的玄奘（其实并没有孙悟空猪八戒和沙僧、没有满天神佛妖魔），一路看着风沙掩埋的故国城迹，这都是人辛辛苦苦设想、寻找、搬运、堆叠、整理修筑起来的，人也曾一代代生活在这里连同所有的梦想，去圣邈远，这说的是时间——到这一切注定得又化为石头？还是因为人离开了、人因为这样那样撑不下去了把它还给了大地？

不是已穷尽一切可能，而是人提前看到了尽头，就像其实还年纪轻轻的哈姆雷特那样。不知道是不是这样？我想，也许人最深的疲惫感、人朝尽头之处提前看到的，正是这样不值得不划算的结果（宝化为石），甚至看到的是“并没有答案”的结果。这早已不是秘密了，每一门学问、每一个志业工作、每一道漫长的思维之路，都通向更多的疑问、更多的不确定、更多难以判断难以抉择的冲突和迷茫，是没错，都会碰到那个污浊起泡的大海挡着去路——人类历史，我们已过了老阿加底奥的第二次出走时期，我们来到了不肯再走的第三次。

但要不要试着说说呢？——这是我确确实实的人生经验，而且随着年龄、或者说随着每日工作的一寸寸进行，愈来愈感觉这样。每天，面对着书本，面对着空白稿纸，面对着川流不止的世界，想没人要你想的事，写没人要你写的文字，还不至于不知道“结果”（我曾是编辑，也许比一般书写者更知道接下来每一个环节会发生什么事、人是这么想；此外，我也有充分的自知之明），也确确实实每天困在这些几乎无解的所谓疑问、不确定、荒谬和茫然之中。我想说的只是，眼睛看着和实际上进入这很不一样，几乎是置身于完全不一样的世界，这些所谓的疑问、不确定、荒谬、茫然云云，在这里并不是那个意思，不是光秃秃字面上看到、

想当然的那样，对我个人而言，这毋宁只是“怎么样都想不清楚”乃至于“也许我永远都想不清楚”而已；我想指出这里有一种宁静，奇妙的、低温的、近乎透明的宁静，也许是置身具体世界具体疑问的某种实物般坚实感觉和安定感觉，这包覆着那些想不清楚说不清楚的东西，或者说它平面也似铺在底层，让这些想不清楚说不清楚的东西仿佛悬浮的微粒。也许仍会让人感觉忧郁、懊恼乃至于为期几天几个月的心急如焚和自我怀疑，但除非另有原因或人生其他层面出了事，我其实很难想象这会让人虚空、狂乱或直接跳出某种生命结论；也许年轻时候比较会这样，生命内容装载的东西不够，重量感不足抓地力不足，一阵风就会吹走是吧。我想起博尔赫斯总是说他有的、能告诉大家的就只是困惑，人类的思维历史书写历史也许正是一部困惑的历史，他说他也会想到自杀，却又说这一切是享受，略带忧郁略为辛苦的享受。

博尔赫斯说他不相信年轻的丹麦王子哈姆雷特，正确的话是这样：“我相信哈姆雷特，但不相信哈姆雷特的遭遇；我相信麦克白，也相信他的故事。”我以为我知道他的意思——这个“作为丹麦王朝服丧戴孝的公子哥”，年纪轻轻就直接跳到生命尽头处，“不是反复讲着大段大段的独白，就是难过地摆弄着死者的头骨”，所有的可能意义（复仇、爱情、治国云云）都被一眼穿透，只剩百无聊赖，死或不死，或正确说，现在就死还是将来再死两个选项。但哈姆雷特是否更像个时代而非具体的个人呢？我们会把哈姆雷特和堂吉诃德并列，就像屠格涅夫那篇精彩的文章那样，如同两种人的两端极致模样，如同地球上的两个对跖点，但我想，会不会更接近这样：某种意义来说，人类历史是从堂吉诃德走入或说直接跳入哈姆雷特，过度的神圣、过多的意义瓦解成一片虚无虚空，只剩百无聊赖。

认真的悖论

这些年，我自己一直注意着两个了不起书写者的有趣变化，一是昆德拉，一是安贝托·艾柯——这两人，是我所知最爱也最会讲尖锐笑话、最看不得人陷入过度神圣之中、最帮忙清理过多壅塞意义让清风吹过的书写者。但如今他们改换了一种说话语调，正面、认真、耐心地讲道理；幽默当然不会消失，这是一种人生态度、一种看待世界的方式及洞察力，仍处处在字里在行间闪着会心的微光，但笑话几乎都收起来了，除了年岁渐长，他们也感觉到什么呢？

如果说，他们察觉出世界的清楚变化，我们已来到某个游戏时代，一个反而是意义太少、价值信念太少、规范不断被废弃、界线不断被穿越涂销的世界（艾柯在《诠释与过度诠释》这本书或说这场辩论中，再三强调界线的必要），这样两个狐狸般多疑多知的书写者，怎么会不同时察觉出如此简单的悖论——你如何更认真地来说服那些更不认真的人？你如何更耐心更不厌其烦地说服根本不想听的人？

这其实正是所谓“公共知识分子”消失或说改变成另外一种人的根本原因——公共议题的谈论也成为一种游戏，你心知肚明没有谁真的想认真讨论辩论，就如同英国作家安德鲁·朗格的苦涩无可奈何结语：“跟这些人搞对立是很荒唐的，因为他们和我们的艺术品位不尽相同。事实上，他们中的大部分人对书都不感兴趣。”更多时候，在你认真思索那几天（如此事关重大的问题总得想个几天吧），人们早已忘记了这个议题又翻过几番了不是吗？几年前，大陆那边犹把公共知识分子当正面名词，也追问台湾的公共知识分子有谁时，我（心中想着难以跟他们解释的钱永祥）很想老实告诉他们，没有公共知识分子了，只有表演者游戏者。这

些话，他们现在也完全懂了。

开心啊真是开心，妖怪不必上学也不用考试，妖怪不必上班也不用做事，妖怪还不会生病更不会死亡，这真是开心，大家一齐来唱歌吧——这是喀喀喀的鬼太郎之歌，还算满有趣的一部漫画和卡通。只是故事里的鬼太郎其实挺忙挺辛苦的，他其实是个很认真甚至有点严肃的妖怪，时时进行战斗还陷入危险之中，好维持妖怪世界和人间世界的平安运行不辍。

大游戏时代，我也会想，可是这样不也很好吗？整个世界变得欢快起来，很多人竭尽所能地努力甚至拼命，不过也就希冀这个世界能更轻松更怡然、能让人唱歌跳舞不是吗？事实上，这也是一个较坦白、较恢复本来面目、没有一件一件国王新衣的世界，人是怎样、走到哪里，世界就是怎样，不假装不勉强。

只可惜我们不真的是卡钦那，不是鬼太郎和他那群妖怪横丁的朋友。这里，我指的不是我们仍要上学上班而且仍会生病死亡（当然，这些也一个一个都是沉重的问题），而是人终究比卡钦那和妖怪要复杂而且麻烦，唱歌跳舞很难长时间地进行下去，欢快的另外一面，直接翻过来那一面，其实是百无聊赖——这个哈姆雷特的诅咒，不会因为我们用欢快来取代悲苦、用唱歌跳舞取代喃喃自语可以去除掉的。

技术上来说，把一切化为游戏，这个世界很快会变得太小。游戏者其实是火耕者，游戏只刮过表层无法停驻，他一地耗过一地，很快会用完一切——这两年，一路快速增长的游戏业开始停滞并急剧下滑，想新游戏的人比玩游戏的先一步撞墙陷入焦虑，一如我们知道，那些脱口秀以讲笑话为职业的人几乎个个都是重度忧郁症者。

是不是这样，我们很快就会知道——我这么说并没任何嘲讽风凉的成分，我是认真想知道结果的人。

十七　随西伯利亚寒流入境的蓝仙子

朱天心刚写完的小说《大雪》用了一个很轻快的开头，但熟悉她小说的人应该都不可能会上当——

这年入冬以来最强的一波西伯利亚寒流来袭，蓝仙子随之入境。

这位仙子最为人知的杰作就是让小木偶皮诺乔如愿变成一个真正血肉的小男孩。

这回她照常执行助世人完成神奇心愿的勤务，惟岛国陌生，她沉吟着该如何切入插手……那就，“给我含着泪入梦的可怜家伙吧。”

她眼前出现近百格画面，哇，真是个忧伤郁闷的岛屿啊！她只得再追加关键词，“要心有祈愿梦想的。”

只剩三张人脸，A 男 B 婆 C 女，仙子为之立档编号。

仙子掀扇翅膀，轻灵入梦。

仙子给的礼物是二十四小时，“许你回到你生命中最想再过的一天”，但甜蜜的东西就到此为止了，随着 A 男 B 婆 C 女的一个个完整现身，朱天心很快就露出她的本来面目。这特许的神奇一天，尽管大不相同，但似乎仍呼应着朱天心喜欢的那个布努埃尔死后大愿——能够从坟墓的沉睡中醒过来一天，再看一次这个世界。

说真的，蓝仙子所选的（或说其实是书写者选的）这参差不齐、不立即三点构成一平面的三人，并不容易简单说明，也许也不应该简单说明。不是因为他们太不寻常，不寻常的反而最好说最好一指就有，只因为这本来就会从众里跳出来进入我们眼中；毋宁是这三人太容易被“寻常化”了，以至于他们内心深处仅有的、那一点点微不足道的、不肯被驯服的痴情声音，很快会被整并入整个时代的大声音里去无法完成，而小说家要做的，正是努力把这三个声音过滤出来、分离出来，不让时代的解释中止它们，通过书写让它们继续下去。还记得博尔赫斯叮嘱的吗？要像一个书写者那样子写，而不要像一个时代那样子写——

A男是个五十岁出头的寻常男子，算是事业有成衣食无虞如同岛上很大一部分这个年岁的人，他要的二十四小时也看似寻常而且就像他这样子人的直接、具体、粗暴或粗俗，他只希望妻子还肯理他、肯再理他一次，“我要回到那样的一日，最寻常的一日，她没有怀孕、没有月经，肯跟我做一回的那日……肯好好跟我干一回的那日。”A男惟一让我们感觉不对劲不像他这样的人、感觉泄露的，是他讲这几句话的方式，不寻常的语调表情把话语整个绷紧起来，他是“噙着泪一字一句说出心愿”的。

C女很有意思是三人中惟一不惊异仙子到来的人（C女张开或因泪水反复冲刷而十分清澈的眼：“你可也来了，我等你好久

了。”她怕蓝影消失地忙着催促:“我都想好了，立即可以决定。”），她是那种女儿已长大的妈妈，她的问题其实跟这岛上（乃至全世界）一堆同样只生一个小孩、同样到了小孩离巢年纪的妈妈没太大两样，忽然有一天但永远不知道究竟发生在哪一天，“换取的孩子”也似的，从温柔贴心以为此生如此的女儿忽然幻化为一个冷峻关闭的陌生人，从古老生物机制的解释到现代各种心理学建言，这其实不难想开如家家户户。C 女要的二十四小时是“回到我女儿最快乐的一天”，是三人中惟一主词不用我的人，也就是说，她要的不是礼物而是进一步的线索，显然她并不想和解抚平自己，最不解的、其深度已临界疯狂的悲伤化为理性的、冷静的追索，就像急于回到犯罪现场那样。

B 婆算是惟一有较独特生命经历的人，她是二二八受难者（所以有类似不幸荒谬生命一场的人也不算太少），新婚丈夫被抓走枪杀就这样从此没有了空白了，事隔六十年，如今她已是九十岁左右、只剩这个冬天可活的老人。她选的二十四小时是空阔的“回到我最舒坦的一天”，要不是联系着她伤恸的遥遥往事其中有物恍兮惚兮，这像是请求有一张好床、一张干净柔软的褥垫、一颗止痛药或可以帮助入睡的安眠药是吧。

也许我们该倒过来说，或如此切身自问，此事才会更明白：如果也有这样一个神奇的梦境，也给了我们这一天，我们会怎么精心挑拣？——所以说，真正独特不同的不是 A 男 B 婆 C 女这三人（以编号而不给名字，已暗示了某种普遍性、已某个程度“类化”），也不是他们各自的沉重心事（如果不考虑他们的情感深度、不让他们稍稍完整地把话说完），真正让我们一惊的是他们居然如此“浪费”，把一生只此一次的机会就这么耗用于看似如此微不足道的心愿上，小说中的蓝仙子（以及书写者自己）也表示惊讶；

是这一天，赋予了这三个人、这三件心事非比寻常的位置及其深度，也因此摇撼了我们逐渐规格化的价值排行、我们逐渐趋于一致对所谓重要不重要事情的认知。我们也许可以就直说，眼前这个世界、这个时代，之所以经常显得如此单调、扁薄而且重复，感觉无话可说再没有意思的人有意思的事只剩 YouTube 三分钟的逗趣小孩小动物影片，先发生的还不是人的改变，而是我们逐渐只剩一种价值排序、一种时间感、一种同孔目的渔网和技术去捕捞它们，我们由此漏失太多或说根本无法等到它们发生（很奇怪，为什么有人会从网路看出多样性的进展而不是多样性的消灭）。为此，朱天心从小说世界假借来这不可能的一天，隔离开这个时代及其声音，把这三个人，连同他们的心愿、故事和生命样态，调到最前排的位置，慢慢来，让这些有机会再被看到、听见。

只是，A 男 B 婆 C 女并不知道自己会回到哪一天——发生过的事是会忘记的，也通常并不解其意、不知道它在生命中的确实位置，如果人没有一次一次再重新想过的话。

固定在更远的某个地方

《大雪》是朱天心新小说《南国岁时记》率先写好的一篇或说其中一章一景。南国岁时，主体是“南国”而不是某人某物某事，显然这是打算用日月寒暑节令、以时系事地来完整回想、重新一次一次记忆她所居之地，以及其上人们经常的、往往还是循环性的、固定性的生命活动。但 A 男 B 婆 C 女，我们看这般既有光景，大概不会是一首静美的田园诗，一幅织锦，一卷清明上河图那样人都一样大小、空间时间全摊平开来的画轴。而且，正如 A 男 B 婆 C 女的不予命名，我也很怀疑“台湾”这个已灌饱时代特

定意义、很难再清洗干净的“力道万钧”名字会出现。隐去名字在此有其必要，是这样小说的一个书写技艺要求。我们先来看昆德拉的这番话——

我想起了一九五八年大江健三郎所写的短篇小说《声音颤抖的族群》：在一辆夜间公交车坐满了日本乘客，中途上来了一群醉醺醺的外国士兵。他们开始粗暴地欺负一位乘客，也是一名大学生。他们强迫这名大学生脱掉裤子露出臀部。大学生发现四周的人都快忍俊不住。后来，军人觉得只欺负一个人不过瘾，于是接着强迫车里一半的乘客做出同样的动作。公交车停下来，士兵下车一哄而散，而这些受辱的人重新穿上裤子。另外那些乘客好像从束手无策的状态中苏活过来，并且催促那些遭受羞辱的同车旅客赶快前去警察局揭发那些外国士兵的恶劣行径。有位担任小学教师的乘客锁定了那名大学生：小学教师陪对方下车，陪他走回家里，无论如何要探知他的姓名，以便公诸社会，让舆论谴责那些外国士兵。但故事只在这两个人一阵爆发的恨意后落幕。这是一篇引人深思的了不起作品，里面的主题包括怯懦、害羞以及表面上是爱好正义但私底下却是虐待狂的心态……我提起这则短篇小说为的是想探讨：那些外国士兵是谁？当然，作者指的应该是第二次世界大战后占领日本的美国士兵。为什么作者只提到“日本”旅客，却不指出士兵们的国籍？是政治上的考虑？是作者个人风格？不是。我们不妨想象，要是这篇作品里从头到尾时时提着“日本”旅客和“美国”士兵发生冲突还得了！如果明示写出“美国”，那么这个力道万钧的词便会使这篇作品沦为政治文章，变成指控占领者的文章。只要去掉“美国”

二字，那么文章的政治意味便大大淡化，而重点便集中在引发小说家兴趣的主要谜面，“人类存在的谜”。

历史本身所涵盖的那些运动、战争、革命、反革命、国族承受的羞辱如果作为描述、谴责或者诠释的标的，那是引不起小说家兴趣的。小说家可不是历史学者的跟班；如果历史能让小说家着迷，那是因为历史像一具探照灯，在人类存有的四周向它投射光芒，照出出人意表的可能性。这些可能性在太平盛世时代，在历史停滞不前的时代不会实现，因此也就看不出来，不为大家所知。

六月食郁及薁，七月烹葵及菽，八月剥枣，十月获稻，为此春酒，以介眉寿。七月食瓜，八月断壶，九月菽苴，采荼薪樗，食我农夫。——这是《诗经·豳风·七月》的其中一小节。“七月流火，九月授衣”，这首著名的诗不从一月、而是这样以七月火星（商星、心宿二、天蝎座主星、全天最诡异醒目的一颗二等红星，不是今天我们说的那颗行星）流走季节更迭开头，一个诗意的、让时间随星空流动起来、冷空气也开始直沁人体的漂亮非凡开头，有事发生、有事马上得做地仔仔细细告诉我们，三千年前中国华北的豳地人们一年里每个月分别忙些什么、吃些什么、着急些什么忍耐些什么克服些什么。由于这些作物的名字全记下来了，梨、葡萄、葫芦、麻籽等等，这些远比人更守恒、更与周遭环境稳定联系配合的植物实物，提供了进一步的了解可能，依循着它们，我们还能一样一样窥知当时当地的可能雨旱状态、气温高低变化、土壤地力、耕作方式及其工具配备、自然和人文景观等等等等。相较起来，人是变异性最大的，人最难掌握，萧伯纳的说法是：“人不像老猕猴、鳄鱼或野猪那样已属定型的动物，人

只是一头幼兽。”我们常常得借助其他物种其他的生命来回头理解自己。

这样的东西其实各地都有，歌谣、俗谚、格言、农民历以及喋喋不休的老人。这些老东西有时并不合用不准确，如果人们已经历了迁徙，离开了原先那片土地连同天空。其失误通常和距离远近成正比，像古中国的二十四节气在亚热带、四季不明的南国台湾便显得模糊不具威胁不复忠告意义，白露为霜，我们这里连隆冬都不结霜不是吗？所以朱天心的《大雪》当天也并不真的下雪，低于大寒流低到零度以下的温度发生在别处、是别的东西，台湾上一回平地降雪还是在咸丰年间的淡水。如今，时间的流逝是比空间更大更快的迁徙力量，“历史的加速前进深深改变了个体的存在。过去的几个世纪，个体的存在从出生到死亡都在同一个历史时期里进行，如今却要横跨两个时期，有时还更多。尽管过去历史前进的速度远远慢过人的生命，但如今历史前进的速度却快得多。历史奔跑，逃离人类，导致生命的连续性与一致性四分五裂。”囫地还在不会跑，需要证实此一时间力量的人可考虑去一趟，拿这首诗去现场比对一下，如今当地人的生活安排，还有那些植物。

人年复一年、时间一到就怎么做怎么发生的生命活动，我们说，这可以是一种生活经验的睿智安排，但也可能是某种得已不得已的重复愚行、如同人被当时当地困住了绑住了不是吗？适应和限制往往是同一件事，就像农民历的基本体例总是“宜”与“不宜”两者并举如镜，照花前后镜，今天合适嫁娶、不合适搬家或远行云云。这边隆起来堵住了，人流水般自自然然往另一边流过去，流顺了，一代人两代人之后，人们可能连当地的崎岖起伏、连所谓的限制都会遗忘，或想成某种心平气和的东西、某些欢快

有趣的东西乃至于嶙峋崇高供人赞叹想象如神存在的东西（高山、巨岩、大河、飞瀑云云这些挡人去路且一不小心就夺人性命的东西。人很难不把像喜马拉雅这样的山看成神）。是的，六月有完熟当令的梨和葡萄可吃，而不是太悲惨了一年怎么“只有”六月才能吃到梨和葡萄。

这些，关小说家什么事呢？或者，我们稍微松开点来问：如此流水进行，人人都已知晓已近乎透明、再没波澜没奥秘没恚碍的最基本生命活动，会在何时、让什么样的书写者产生重新观看、记录、存留的兴趣？——书写的实际历史告诉我们，通常发生在此一世界的前后两端。一端是启始处，书写者是陌生人、外来者，或所谓“火星来的某某学者”，或因初来乍见的惊异或本来就携带着此一特殊任务而来，像《豳风·七月》大概就是这样，玄奘的《大唐西域记》也是这样（小说家阿城相信，慨然有天下四方之志的唐太宗要这个东西、这些战略情报）；另一端是结束处，书写者是离去的人、回忆的人、眷眷不舍的人，或因个人遭遇或因更沉重的历史变故，他只能通过文字尝试留存这个一度以为是地老天荒此生不渝的世界，这样的书写毋宁更常见，因为这由自身的感情发动无需外来的命令。像著名的《东京梦华录》便是；台湾四九年后这一时几乎是散文的全部主题和一大部分小说的主题，直到这些当年离去的人老了、讲无可讲了、淡忘了、死去了才缓缓停止。

陌生的人和离去的人，不一样的身份、不一样的情感状态和工作要求，但却也有一致的地方成为书写启示——其一，他们关怀的不只是某一个人，而是这个地方，“并非联络到具体的人物，而是固定在更远处，在这些人物的生命之上，在后面”；其二，他们都外于这个地方，都站在此地的“远方”，“得到一个意义”（卡

尔维诺），这让这个地方首先有了边界，成为一个世界或说一个完整的对象，可以观看还可以思索意义；其三，他们都有一个不同的世界可以和这个世界一一进行比对，相同的、相似的、参差的、变奏的、完全不一样不相干的、你有我没有的等等。陌生的人有他来自的另一个世界，离去的人有他当下的另一个世界，是的，没有比较就没有了解，甚至不晓得要了解、无由开启了解。

我们晓得，个别极特殊的人，特殊的思维和行动，可以相当程度成功地挥开当下单独射向远方，这样的人如同奇迹如同天外飞来，他不限于此时此处，也难以较充分说明此时此处，就像提出相对论的爱因斯坦并不属于当时德国甚至不怎么属于当时的物理学界一样。依其属性，我们比较倾向于说他是全世界全人类的，用一个更大更辽远的时空来置放他，还是感觉装不下，我们就说他是天才，如同古来中国人每感觉某个人（李白或倾国倾城美人）装不下时，就说他是谪仙、不属于我们人间人类，如今好莱坞则改说是外星人，来的地方大致相近，死亡也不称死亡，而是“我们的说法是他回去了”。爱丁顿爵士当时说服人人一身深仇大恨的英国皇家科学院拨下经费，前往西非普林西比岛借助日蚀“实验”记录水星光行是否偏折弯曲（或正确讲，依直线前行的光是否通过被重力弯曲的空间），便在于成功地或正确地把爱因斯坦和其相对论拉出彼时的德国、欧陆和疯狂杀戮的一次世界大战，“归还”回去。

也因此，当我们想理解一次大战或当时德国，通常不会通过爱因斯坦，他有另外的意义指向和用途。爱因斯坦和任何特定的世界以及他者的必要联系不足，而且他如此力道万钧的名字和太过光耀的作为，轻易地就摧毁掉现代小说书写必要的那个微光和低语的世界。

在科学的世界里，一个单独的、孤立的数据跑出来，科学家也许印象深刻乃至于寝食难安，但他通常不会因此立即有所行动，他宁可先搁置它，除非相同的、相似相关的数字继续地、重复地出现，这才逐渐构成一个问题，一个研究思索并且需要得到解释的题目。一般性的、无意识的眼睛容易被偶然的、独特的某人某事某物给抓住；但对于一种更深思的、包含着调查和证实的目光而言，也许更惊人、更富意义的是人的一致性——为什么我们老是遇到相同的人物？为什么这些人总会在相隔遥远的不同生命现场出现乃至于在不同的时代重生？为什么悲剧和愚行总一再重复像是人无法戒除？为什么一用再用的欺瞒仍一直得逞？我们事后那些片刻清明的觉醒和警诫都放哪里去了或说何以总短瞬宛如清风吹过？是因为人记忆和遗忘的种种奇妙作用呢？还是我们人有某种真相，某种身体的、心智的、精神的根本构成及其弹性和限度，人有某种安适的生命要求如同石头“喜欢”回到地上？

观看人“适应／限制”的经常性重复性生命活动，这意味着书写者不再寻求当下的、没时间厚度的感官印象，而是人和他所在世界长时间的、稳定可信的联系，如此，生长于、开展于一致性主干之上如同细枝细桠的种种差异变异，于是有机会被抓下来，可以不再是单子般悬浮、单子般无法击破只能原样搁置的独特性，而是一个个有线索有来历可追溯的微差、是主题的一次一次变奏，若有足够数量也许还可以让我们拼凑成某个更为完整具体或说立体的多面样貌，至少，我们可以分解它，从而察觉出种种外于人的、持续作用于人的力量（“其边际乃受高深不可见的力量决定。经常这些力量在历史变异形式中会比历史实际发生的形式中远远更具启示性”），这样书写的小说，于是有机会穿越过特定的个人，同时呈现着具体的人和他所在具体世界的形貌，进入到人的存有

状态，或者就说，写出人的处境。

白话来说，小说从不是人物传记，即使它如此标示像《汤姆·琼斯》或《高老头》时、即使某部小说从头到尾几乎只写一个人像《老人与海》或《过于喧嚣的孤独》时都不是。一个虚构人物的详实传记是什么意思呢？要纪念谁？小说的目光从来都是穿透过具体的人而非特定的人（所以汤姆·琼斯和高老头其实也只是我们恰好知道他们名字的A男B婆C女而已），固定在更远的地方。

让无可比拟的可以比拟

歌德讲这个世界并没有真的只出现一次的东西。歌德这句话的意思可能是，只出现一次的东西是无意义的，也是不可解的，就算真的有我们也可以就当它不存在、没发生过；也可能是，某种看似全然独特、绝不重复的形貌，其实仍系于那个几乎是无限大的大因果之链上头，只是这几近无限多因果作用前后高低强弱排列的一种特别的、罕见的结果，是赫尔岑所说历史同时敲千家万户的门先打开来的其中一扇，只是我们暂时还没成功地分解开它、从而确实认出它来而已。

没有一致性的保护、不置放在一个人类总体经验的大世界里，差异无法分解，差异会像是只出现一次的东西，这是小说书写的独特性陷阱。我们说过，本雅明是很早认出此一现代小说书写陷阱的人，他称之为“无可比拟的事物”——“小说家则是封闭在孤立的境地之中。小说形成于孤独个人的内心深处，而这孤独的个人，不再知道如何对其所最执著的事物作出适合的判断，其自身已无人给予劝告，更不知道如何劝告他人，写小说是要以尽可

能的方法，写出生命中无可比拟的事物。甚至在生命的丰饶及其呈现之中，小说也揭示着生命之中深刻的意志消沉。整个文类第一本巨作是《堂吉诃德》，而且在一开始便向我们展示一个最高贵的人，他具有雄心、胆识、热忱，可却又完全缺乏良好忠告，也不具丝毫智慧。”

于此，本雅明希望把书写拉回去，拉回古远的故事世界、声音话语的世界；故事是这样一道笔直的大路，每个人都讲出自己的故事，也都听别人讲他的故事，由此回到、融解入最直接的、最一般性的集体经验现场：“任何一位说故事的人，都有听故事的人在陪伴他：即使读故事的人也参与着这个小社会。相反的，小说读者生活于孤寂之中，他比其他所有的读者更加孤独。”

其实，小说书写者（对劲的小说书写者，不包括那些糟糕的）并不像本雅明讲的，是要以尽可能的方法，写出生命中无可比拟的事物，这是那些猎奇的、表演为业的、一心想吓唬人并试图换取注目的书写者才做的事；恰恰好相反，应该是小说书写者“碰到”了差异，乃至于某些看来无可比拟的事物，书写者于是把它置放于小说之中或为此写成小说（创造出一个可承载它融解它的世界），以尽可能的方法让它可比拟可被理解。而且愈来，这些难以比拟的东西，和人类的集体生命公约数经验其联系面愈小，联系的距离也愈远愈曲折，愈来愈难化为故事的直接语言讲出来，以至于，小说书写者最终甚至得放弃说故事这道人人舒适欢迎的大路，他必须自己另辟蹊径，以尽可能的方法重新联系。小说的历史是不是这样呢？是这样，我们知道，小说家原先仍努力依循此一故事之路，只是，为了装下（而非删除）这些更异质也更细致的东西，故事必须不断拉长，而且无可避免地必须讲得更复杂更富耐心（于是也就容易更沉闷），直到用尽故事的一切可能，包

括它的形式和它的语言。

走各种危险的、没人试过的小路，这样的小说当然会失败，无力成功分解这难以比拟的东西，让书写及其成果“封闭于孤立的境地之中”，但本雅明所指控的此一隔绝，更经常的其实是，听者这一侧的丧失耐心，听者既无能力也无积极意愿听懂，听者先行离开不再围拥陪伴，这才是现实世界的真相。本雅明喜欢尼可拉·莱斯可夫这番深情悲伤的话语：“一个远古的时代，那时地心中的矿石和天空中的星尘，仍在照料人的命运，而不是有如今天，苍天不语，大地无言，完全不管人的死活。人再听不到那和他说话的声音，更别提那些会听它们命令行事的声音……它们和人说话的时代，早已一去不返。”然而苍天大地亘古如此，这样声音话语的消失或者说不再被听见，当然是来自听者的拒绝，听者的不信，以及听者谁怕谁不再接受“命令行事的声音”，天地失去了它们的权威位置，失去了人们的敬畏，这使得稍微困难稍微深刻进一步的东西失去了凭依和被接听理解的机会；本雅明自己所说的：“这就好像，有时候，当我们把目光固定在岩石上的某一定点时，一个人头或是一只动物的身体便会浮现出来。”同样的，如今仍留在现场、仍盯住岩石某一定点的只剩书写者，只剩仍然相信A男B婆C女仍有某个图像会浮现出来、A男B婆C女不仅仅只是一块寻常岩石的小说家。去圣邈远，人群的离开总是提前一步发生，以至于书写的成功失败分辨已变得愈来愈不必要而且愚蠢（认真的蠢事），成功和失败的小说一样都“封闭于孤立的境地之中”，这才是真正的问题所在。

本雅明，离开我们已七十年时间了，他活在那样一个犹急于寻求更清晰历史通则、概念性大历史哲学的夕晖年代，或者说他是此一宏大思维的继承人、最后一个。本雅明总忍不住从微物的、

琳琅缤纷多差异的生命现场一个大步就跨入某个终极性的历史结论乃至于他个人更神秘难言的人类命运及其救赎。最大的跨步方式是诗，他说出自己故事的《柏林童年》因此是一本诗化的失落作品，仍依稀仿佛让我们看出他恢宏的企图、他这本书本来想成为的样子。还有，本雅明这上头仍是传统的左派思维，“人民”仍是最后的判准，只是他说得如此诗意，这也许是另一种务实，更深刻的一种务实：不论认知的高低良劣是非对错，我们现实的、惟一的世界终究是由这样全体的人所构成，我们的任何作为乃至于希望、救赎仍得由他们同意、决定才能成真（所以说，救赎也许早已来了，已发生了，只是我们不知道，乃至于我们不记得不相信，乃至于我们“拒绝”了）。某种意义而言，人本质化了、原型化了，也大自然化了，天视自我民视，天听自我民听，人成为某种明确不疑不变而且单一的东西，成为一切的背景及其前提，成为尺度。这就像天地自然的晴雨寒暑，你跟它吵架讲它应不应该下雨、这样下雨对不对、可不可以下这样的大雨，这有什么意思呢？你的所有思维和行动得把它视为基本条件、限制和依据，一开始就纳入计算之中，包括人的愚昧、人的可能盲点和错误以及人总是近乎冥顽的惰性这一切。

只是，我们现实地来看，本雅明那个“每个人都讲出自己的故事，也听别人讲他的故事”的话语琅琅诗意小社会，如今是什么模样？不就是脸书吗，每个人还讲出、拍照存证自己的晚餐，也看别人的晚餐吃什么，“每个吃晚餐的人都有看晚餐的人在陪伴他”；如今，谁如本雅明所说把人们拉回到说故事的世界？怎么做？答案当然是好莱坞，以及此一统治之下的全球庞大工业，本雅明根本不必担心没人讲故事，他应该担心点别的了，比方昆德拉所说的：“有些作品是无法叙述的，因此也就无法加以改编（像

《巨人传》、《项狄传》、《定命论者雅克和他的主人》、《尤利西斯》等等便是）。它们只能以原貌留传下来或者从此消失。其他作品因为具有故事性，似乎能被叙述（比方《安娜·卡列尼娜》、《白痴》、《审判》等等），因此也就可以改编成电影、电视、戏剧、漫画。不过这种‘不朽’性只是幻象！因为要将一本小说改变成戏剧或是电影，那首先得要拿掉它原来的结构；将它缩成单纯的‘故事’；等于放弃它的形式。可是，一件艺术作品一旦被剥夺形式之后，还能剩下什么？大家会想：改编一本伟大小说是延续它生命的理想的做法吧。但是此举就好比建造一座宏伟的陵寝，但是里面空空如也，只有大理石上刻着一行小字，指出已不在其中那墓主人的名字。”

我们谈过启动于欧陆的大散文化历史，谈过现代小说的来历及其企图——现代小说告别帝王将相，告别英雄神人，告别特殊而巨大的人，深入到一般人的、寻常人的、是不是那个名字都没关系的世界，所谓一直存在、只是不被思维纳入不被书写再描述探索的“第二个世界”。在一开始必然发生的过度对抗、挑衅、精妙或粗野嘲讽的姿态底下，其实是一个更完整认识世界的寻求，完整的世界本来就应该包括第一和第二世界，包含所有人。或者我们这么看，现代小说并不拒绝书写某个职业是国王或英雄的人，如托尔斯泰仍然写拿破仑或加西亚·马尔克斯准备多年之后也开笔写了大解放者玻利瓦尔，而是写法不同，或更精确地说，书写方向的调头，不让此人继续朝更独特的、只发生一次一人、愈不可分解的方向去（这也是说故事传统的基本方向，听故事的人喜欢这个方向），而是努力转回可比较可融入人可理解经验的方向来。巨大而特殊的人，认真负责的小说家都知道，这一来不急（他们的故事广为人知），二来也是比较麻烦的是，由于他们特殊

成分较多、牵扯较广、和我们一般生命经验联系面较小，因此比较难写难以分解，你甚至得先成功写出（或创造出）一个可置放他可融解他的较巨大较特别世界才行。也因此，这样的小说容易失败，以及这样的小说容易成为某些不够认真负责但野心勃勃小说家的“猎物”，他压根不想努力让此人的特殊作为、历史命运可理解，让我们由此窥见这个世界不易打开显露的另一些真相，而是一笔抹去全部差异“他跟我们任何人都一样”，最简单常见的方法便是还原为身体还原为生物性，告诉我们此人原来也有性欲而且常常需要上厕所，这原先我们不知道、可增进我们的认识吗？你去参观那种伟人故居没看到设有床铺和卫浴设备吗？这样写很勇敢吗？

现代小说和过去的文字书写传统，我们说了太多也听过太多它决裂、对抗的部分，以至于掩去了它接续、进展的更主体部分——现代小说的书写想认识更多的人，敲开人更细微更不好捕捉的差异，它偶尔的确得做点必要的清理删减工作，为的只是校准前行方向。

从主街到小巷子

这里，我想回头来说一下希罗多德的历史书写，但如何最快而且不失精准地说出他的《历史》？我令人厌烦的老招式——那就用博尔赫斯来讲：

> 空间是用时间来量的。那时的世界比现在大，希罗多德却在大约公元前五百年周游世界。塞萨利和西徐亚人生活过的辽阔草原留下过他的足迹；他乘船沿黑海海岸旅行，到

达过第聂伯河畔，又在萨罗利斯通向波斯都城苏萨的危险旅途中艰苦跋涉；他到过巴比伦和伊阿宋取回金羊毛的喀尔科斯，也到过格拉萨，踏遍群岛的每一个小岛；在埃及，他和赫菲斯托斯神庙的祭司谈话，对希罗多德来说，哪里的神都一样，只是在各种语言里改变了叫法罢了；他沿神圣的尼罗河而上，或许到达最初的瀑布，奇怪的是，他把多瑙河想象成与之流向相反之尼罗河的继续；他在古战场上见到被伊纳罗打败的波斯士兵白骨；他也见到过还很年轻的狮身人面像。希罗多德身为希腊人，却钟情于埃及——“所有地区中最奇妙的地区”。他在那里感觉到时间的古老脚步。他对我们讲了三百四十一代人、祭司和国王的事情，认为是埃及人把一年分成由十二个神分别掌管的十二个月份。

他有幸生活在伏尔泰以文遥记的伯里克利世纪。

他是索福克勒斯和高尔吉亚的朋友。

西塞罗——他很清楚“历史”这个词在希腊语中就是调查和证实的意思——称希罗多德为“历史之父”。德·昆西在一八四二年被发表的那篇写得最成功的文章中，也热情洋溢地赞美希罗多德（现在一般只对当代作家而不对古代作家作这样的赞扬），认为他是第一位百科全书编纂者、第一位民族学家和地理学家，称他为“散文之父”。照柯勒律治的说法，散文应比在各国文学中先于其产生的诗歌更让人惊喜。

德·昆西在上面提到的那篇文章中把《历史》说成是一个宝库。

稍前，我们已谈过司马迁和他独特的一人历史书写，尤其是列传那些之前不被文字纳入、不当参与世界的人们，以及提前发

生的大散文书写；这里，我们更推前一步来看希罗多德。所谓的推前不是基于历史真实时间，而是书写方式的时间：一是，司马迁的历史书写体例已有所继承，史官在中国更早已是个专门的职位和工作，比较起来，希罗多德更像是“第一部历史著作”以及全然个人书写，《历史》有很大一部分更接近更原初的《诗经·国风》乃至于《山海经》，他的身后并没有一个君王也没被授予不被期待某一个特定使命，他更自在自由地依循自己；二是，由于当下和后来历史走向的缘故，司马迁的游历及其宏伟成果，最终被视为并没有越过“国境”，是发生于、并完成一个王国内部的书写（其实当时的王国和世界接近同一个东西），比较起来，希罗多德遂更像是一整个世界旅行冒险，更像走到天涯海角，走到人竭尽一切所能、仿佛已再无从多前进一步的世界尽头。

也就是说，从希罗多德这儿，我们有机会更清楚看出来历史书写的真正原貌（我个人以为这才是历史书写的原意），这个面貌或说真正的书写召唤、向往，后来很容易被国家的介入掩去或替换，变得比较迫促而且狭窄，以及更多功能性的要求——它原先面对的是一整个世界，写一整个世界，没要排除掉任何人，没有什么第一、第二世界之别，有的只是书写的人先看到什么、捕捉到什么，以及因此而来的“合理”书写顺序。德·昆西说希罗多德是第一位百科全书编纂者、第一位民族学家和地理学家，说他是散文之父；博尔赫斯惟恐我们这里没听清楚，补充告诉我们这样的赞誉通常只用于现代作家而不用于古代作家，这恰恰好把希罗多德和两千年后大散文化的、意图重新发现世界的现代书写联系起来，也和现代小说书写无接缝联系起来。这是同一种或说同一趟书写，差别只在于人处于不同的认识阶段，由此有着某种形式上的、捕捉和呈现技艺的差别。

顺便说一下。朱天心的短篇小说《五月的蓝色月亮》里的旅行人，那一趟环绕着地中海的埃及、希腊、土耳其现代之旅，“误入”的便是希罗多德《历史》里的世界，或说跟随着他两千多年前的话语而打开了这样一个世界——“空间是用时间来量的。那时的世界比现代大……”，《五月的蓝色月亮》是《漫游者》这一奇妙短篇小说系列的书写开始，由此携带着这一整本书进入某个更大的世界、不可思议的世界、连死亡都不让逸出的世界。《漫游者》写的是父亲辞世离开、朱天心小说至此为止最哀伤而且难言的心思和疑问，为了不让它成为亲人悼文，为了不让这个最亲密的死亡“寻常化”而消失，朱天心（只能）选择最不安慰自己的方式如本雅明所说化入集体经验之中让哀恸平复，她不回头地依循时间的古老足迹，一次又一次进出时间层层叠叠的各种可能世界，她需要不同于当下的世界，至少某个连死亡都不会逸出离开的世界，好装起、留住、检视并证实全部的悲伤包括原来像是已遗忘已不想的，悲伤是记忆的代价或说无从切割分离的一部分，人为着记得一切便得忍受甚至倒过头来竭尽可能捕捉所有的悲伤；善意的遗忘被放弃，就连生物性自我保护的自然遗忘也被抵拒，其尽头之处，是这个死亡仿佛是第一次死亡，还没被（宗教和各式世故哲语云云）处理过的死亡，原初模样而且保有着全部疑问乃至于全部荒谬虚无的完整死亡。《漫游者》是朱天心至此为止最不好读的一部小说，也是她书写难度最高届临危险的一本书，这不是平行的、各自独立说话的一个个短篇，而是螺旋形状（借歌德的说法）不断深入不断绷紧的同一趟书写旅程，我们每每感觉书写者心里的某一根弦极细极细地都要随时绷断了。

好，我们回来。历史书写并非为着书写帝王将相英雄神人（尽管听故事的人希望一直停在这里），而是从帝王将相写起；帝

王将相本来就清楚地显现着一个顺序，而这个顺序也正是《史记》本纪、世家、列传的基本体例层级，希罗多德写埃及三百四十一代人先讲的也是祭司和国王，古之大事惟祀与戎——这道理非常简单，简单到所有人都这么做几乎是只此一途。旅行的人有一句放诸全世界的格言：主街永远是对的。你乍乍进入到一个陌生城市，想最短时间看到这城市最多东西，最快弄清楚这城市的基本模样，当然不能马上弯入某一条巷子里。我们知道小巷子里也许有更生动的东西，更不欺的生活真相，如老京都人讲的，真正的京都是藏在那些鳗鱼般弯弯曲曲的各条小巷子里，但这是熟稔、主街走烂乃至于一辈子住这城市的人讲的。我是有些旅行的朋友、书写的朋友喜欢直接弯进小巷子，逆着来，这个诡计是为着唬人，为着最快从众人中脱颖而出，造出某种内行的、深度的、好厉害他连这个都晓得（到过、看过、玩过、吃过……）的错觉。他们的发语辞定场诗，不管你讲起什么，总是："那你知道吗……"

当历史书写开始得进入到小巷子，进入到列传，进入到那些并没高潮迭起故事可讲、个人生命作为说不上来对这个世界有何影响撼动的寻常人们，书写于是困难起来也不划算起来了。这如同提炼那种含金量极小的矿石，除了更耗资源更耗时间，还需要不断开发出不同以往的新技术——历史书写很难放手追逐这些新书写技艺，它受到各种限制。其中最沉重的限制也许来自国家的迅速收编，写史成了"都有被写的人（其后人或自身）、有权势的人在陪伴他"、随时虎视眈眈甚至得提着脑袋的大事，正经郑重堂皇云云总之是个"大"，这种 size 的书写很难顺利开进小巷子里，无法像庄子的庖丁那把恢恢有余的薄刃之刀，自由、准确地切进去还能在其间运转游动。还有，历史书写的根本写实性要求，也让它的想象力受到很严格的限制（也许并非书写者没更富想象力，

只是得收起来吞回去），书写得留在已发生已实现的这个仅有世界里。诸多原来也可能发生、差一点点就发生的那一个个或说层层叠叠的未实现世界，书写者只能停步在已实现世界的边境这头，遥望、惋惜、讲两句感慨系之的话如小鸟振翼飞过去。历史书写没办法放手开发这方面的进一步技术，无法对人的失败、某个世界的殒没进一步关怀，但最困难的仍是那些连失败殒没都谈不上、知道名字不知道名字都一样的寻常人。因之，历史记述很容易让我们感觉某种“势利”，成功者、实现者占满着这一书写舞台。

所以说，当我们讲现代小说总是写人的失败，以及人成功、生命最丰饶华美一刻底下深刻的意志消沉，原来并不是本雅明讲的“停止”，恰恰好相反，这才是追问，在历史书写不得不停止时只身越过现实边境继续下去。每一部小说如本雅明说的在其书末画好句点，写上“全篇完”的字样，邀请人（当然先是书写者自己）至此思索其意义，这是不断前行者必要的暂停，如打断时间流水催眠的遗忘（以及遗忘所赠予的安慰和平静），人重想、重新证实和整理，也就是重头再仔细回忆一次好记住它，接下来写的小说需要这个。小说不是只出现一次、一本的东西，一名小说家也不是只写一部作品，所以昆德拉讲，“伟大的小说作品里彼此有着互相参照，互相衬托彼此价值，而将共同延续小说艺术的光芒；让这光芒保护彼此，不致被人遗忘……小说艺术自古以来便热切关注‘当下’这个神秘特质，关注生命一秒钟工夫里的须弥世界，关注人生微不足道本质的惊人特性，也惟有熟稔小说这些传统的人才读得懂《尤利西斯》。如果将《尤利西斯》放在小说史的架构外面来看，那么可能只是一个疯子心血来潮所写出来、无人能解的呓语。”

成为此时此地

A男B婆C女，得以回去生命中的某一天，完完整整、一秒不缺不跳过的二十四小时，却又不能或说无法改变这一天以及之后，好像你回去的不是一整个人，回去的只是你的两只眼睛和你的魂魄，仿佛那一天只是多出来一个旁观者，一个陌生的人或离去的人。这是什么？我会说这其实就只是回忆，我们任何人不需要蓝仙子的入梦恩赐随时随地都能做到的事。如此说来我们还需要蓝仙子干什么？神奇在哪？我会说神奇的事就发生在回忆方式的因此转动变化。人回想某一天通常花多少时间？一般只能让自己的心思停驻多久时间不逸去？这里，通过蓝仙子亦即小说的魔法，这一天以二十四小时的原原本本模样和进行节奏复原了，不只是还原不断杳远透明掉的既有记忆重新上色重新装填内容，这里，还可以穿越过某个不可能的边界，“看见”原来错过的东西、原来不知道要看的东西（“现在我知道要看什么了”）。小说神奇地修复了人回忆的这一亘古巨大缺憾，给了人再一次的机会，而且把记忆从单纯的回想推进到调查和证实，以及还要再不懈往前的寻找，直到进入全然的未知，直到，如朱天心在她《漫游者》末章《远方的雷声》讲的，回忆变得愈来愈危险，回忆不知不觉走到某个难以回头的地方，回忆举目无亲再分不清是实是幻是谁的生命一场谁的梦境……

A男B婆C女，三人中差点“犯规”的是A男，有点令人意外但仔细想来合理，他较坚硬的生命外壳底下可能是三人中最脆弱的。在年轻那一天的大学历史课堂上，他无可遏止地想在笔记本上遗书般写下来：“于是你拿出鬼画符过的笔记本，趁着还记得些事时记下，千言万语干巴巴地写下：五十四岁，一儿一女，执

政国民党（唉，还国民党），“总统”马英九，年薪加年终股票分红近一千万，妈已死两年（所以等会儿电影别看，赶快回家拥抱她一下，并坚决要她此后别省电不开抽油烟机，免得后来死于肺腺癌），啊赶快买张股票、没有台积电宏达电乔布斯尚在车库研发他第一台苹果的年代只好三商银什么的啰（尽管你们连看一场二轮电影也要口袋掏掏凑钱），小云，不跟我好，已十年了。/你搁下笔，深深看一眼她的侧脸，那时都不妆不粉，脸颊一逆光便看得到水蜜桃桃皮才有的茸毛，所以，要牢牢地带着现在，没有了现在的悲欣、爱欲、梦想……回到过去，有什么意义？”

尽管如此，A 男还是继续奋笔直书下去：两岸和解开放，蒋经国十年后死去，记得提醒炒房地产的岳父“三张乱葬岗靶场”即后来的信义计划区猎地（由此 A 男和 B 婆再次联系起来），还悲恸提醒自己“记得要拔出！！！”他担心妻子就在今天受孕，妻子婚前堕胎三次，弄坏了子宫……

穿越不可能穿越的时间，这原是小说才被允许开发的特殊书写技术，在日后被化为各种有聊无聊的怡情游戏之前，原来有它更正经的来历，它特殊地询问并寻求某个在人生现实里无从获致的答案——现在无法因这一天的回返而改变，我们说这是人回忆的扩张，人得以捡拾那些被遗弃于无何有之乡的自己东西如失而复得、如同让自己恢复“完整”；现在因这一天而改变，让好事（公共的、私欲的）发生，让悲剧和死亡可阻止，让生命走往较好的方向云云，则是来自人另一个或许更大的亘古遗憾：人在回忆中无可遏止地一再察觉自己也许错过了接近无限多的其他可能；当时在某个街口向左而不是向右走，当时在某咖啡馆多坐五分钟或某个清晨不顺手按掉闹钟继续赖床，你极可能就如卡尔维诺说的做不成现在的自己，或说成为“另外一个自己”。看似如此坚实

无法撼动它一分的现在这个人生，原来如此脆弱、偶然、几率低到不可能、仿佛由无限多个不安的浮动的碎粒胡乱凑合起来，人要感觉危险，这最危险到可以瞬间让眼前这一切完全消失，人要拥有希望，这样的希望多到如科学家讲每天有千万颗微中子不觉不察穿过我们身体（只有一两颗会卡在骨头留下来），如此如此这般这般。

其实，小说书写穿透过惟一的这个现实世界，具体地一个一个“实现”没能实现的人生，并不是非动用这个“穿越时间改变未来”的较甜美也较唬人手法不可；我们可以较正确地认定，这几乎是每一部小说不惊动读者、不大声敲锣打鼓一直默默进行的书写，像格林的《一个自行发完病毒的病例》，心思寥落吃了太饱早餐的大建筑师奎里到达机场，那一刻忽然决定搭上前往非洲的班机，整个故事或说一整个不一样的世界遂由此展开，我们可以想象，某一天书写者格林自己人在机场、百无聊赖看着跳动的飞机班次广告牌的样子，宛如天起凉风，格林想着另一个可能的自己并在日后的书写跳上这班飞机，溯河到刚果的大麻风村，并在那儿找到生之可能旋即挨枪死去。纳博科夫的说法是，书写者在小说中“演化”着各种自我，我是复数的。

一种是所有已经发生过的事，另一种是“本来可以发生”却没发生的事，昆德拉以为，这两者加总起来，才构成“对整体过去的整体认识”，由此，昆德拉说了布兰迪斯《第三位亨利》书中这有趣的一段：“在美国一所大学里面，有位教授波兰文学史的波兰移民老师；他认为反正没有人知道波兰文学是什么，于是出于好玩的心理，便编造出一个想象的波兰文学史，其中尽是假的作家和假的作品。学年结束了，这位教授却奇怪地感到失望，因为他发现，这个捏造出来的文学史其实本质上和真的文学不太能够

区分。他并没有编出任何绝不可能发生的东西，而且他这故弄玄虚反而忠实反映了波兰文学的特质。”

所以真正的书写意图，当然不是为着改变历史，历史已成定局谁也奈何它不了，而是每一部小说，一个一个或一次一次持续追踪“本来可以发生的事”，让它有头有尾，让它完整，如此我们才能真正看清楚它，乃至于知道它的确切意思，或者意义；不停留在只是一种知觉一种概念，而是具体的、多面向的、人的全部感官都可加入可吸收。只看一颗牙齿和看一整只恐龙毕竟是不一样的；而从一颗牙“复原”为一只恐龙当然需要专业技艺。

我们用更专业更庄重的文学讨论语言来说是——“从定义的角度看，叙述者陈述过去所发生的。可是每个小事件一旦变成过去就丧失了它的具体特性，然后化为倒影。叙述是种回忆，也就是摘要，是简化，是抽象。生活的真实面目，生活平凡面的真实面目只能在此时此刻的当下里去寻觅。那么，如何叙述过去的事，但同时又重建起它已然丧失的‘当下性’，小说艺术在这点上已找到答案：以‘场景’的方式来呈现过去的事。‘场景’即使是用文法上的过去式来描绘，从本体上来看却是现在式的：我们看得见它，听得见它。它在我们眼前展开，此时此地。”

所以，让过去成为现在，成为场景，这不是时空穿越游戏，而是小说独特企图的、不得不尔的技术。

是以，我想如今小说家很愿意把“回到过去改变未来”这一个已太简单而且甜得令人难受的手法让给好莱坞，以及通俗小说和电视剧。比起只让读者开心，得到好梦成真、但也仅仅是好梦一场药效持续到上床入睡的安慰，小说家在这里面看到种种更深刻的东西，也更为无情严酷的东西。就算偶尔回头使用，好的小说家也会朝前多走好几步，检视、讨论、质疑这样的改变，甚至

直接封闭掉未来被改变的可能；关闭掉虚幻的希望，逼人落回地上老老实实面对事实真相、面对自己，有时还真得这样才行。像晚年食言复出的坏脾气小说家冯内古特写的《时震》，这部小说冷眼到幸灾乐祸地步地借一次时间地震，慷慨地把所有人（不只特许A男B婆C女三人而已，而且不止一天时间）震回到过去，人类得到再一次的宝贵机会，但冯内古特要讲的正正是，没有用的，再来一次还是一模一样，一样的愚行，一样的灾难，一样必然不偏不倚地又走回现在这鬼样子，只因为这才是人的真相，人的所在世界显露的正是人的原原本本面貌；人自己就是他全部希望、他所有更好可能的限制，其抛弃者摧毁者遗忘者。松一点、更宽广保留一点如我们谈封闭文本和雨果小说《悲惨世界》对滑铁卢一役的认真回想，人在事后一一看出来各种改变战役结果、也许还改变欧陆以及世界走向的惊人可能，但小说家追问的正是：这一切何以都没有发生？就像古代悲剧故事中的英雄，他一路上似乎有逃难这惟一命运的诸多机会却实际上又不能够。阻止这一切不让发生，除了如冯内古特所说人的判断人的选择人的怯懦无知种种之外，雨果诗意地（也许太过诗意）谈到某种历史如大河般的无可抵拒走向，还谈到无人能反对的上帝“走过这里”。今天，用我们的白话来说是，通过冯内古特小说，我们被迫回头逼视自己；而通过雨果小说，我们则多触及到人之外的处处现实，人在特定时间中、在特定空间中的位置，人的某种具体“处境”。

在小说中相互替换的你我他

本雅明讲，每个人都说出自己的故事（是吗？），而小说家讲的又是谁的故事？

小说家对他书中主体人物的称谓，乍看似乎无助于解除我们的此一疑问，第一时间只徒然更增混乱——一开始而且较多时候是“他”，或某个虚拟也好假借也好的名字（比方“就叫我以实玛利吧！”摆明了是假的，《白鲸》），一个有名有姓的他；然后“我”渐渐多起来了，有一段时间似乎隐隐成了定向的趋势，“他”逐步地改换、陷缩为“我”，小说也靠向一般性的纪实散文；这些年来，朱天心则偏好用“你”，小说因此进行得像一场（过度）亲密的促膝长谈，严酷地考验读小说人的专注、耐心和体力，凡此。更为混乱的是，我们很快察觉这些你我他都不尽符合一般的界定、使用方式，每种称谓都一团火也似的骚动不安，你我他的彼此界线变得非常模糊，每个都不断向别的称谓试探、渗透，还经常就可以直接替换。事实上，朱天心的这篇《大雪》把“你”用得更过分或说更见真相，一开始这似乎是由蓝仙子讲给我们听的故事（于是，正常来说“你”就是读小说的我们），故事中的A男B婆C女都是第三人称的“他”，但曾几何时，故事讲着讲着，A男B婆C女不知不觉居然一个一个都变成了“你”；也就是说，同时有三个性别、年龄、长相、遭遇、命运和不解心事都完全不相同的“你”，而读小说被如此诬指的我们，当然敢于发誓，这里头没有任一件事是我做的，正如格林不止一回地讲，这都不是我、没一个是我的故事，我没开枪杀过人，没千里迢迢去加勒比海给一名异国外交官戴绿帽子，没在地球某角落有私生子，更没以这种种方式死去我人还活着云云。或者《追忆似水年华》，如果这本书不是小说，我们理所当然可以就认定这里基本上都是确确实实发生过、发生在“我”身上的事，但正因为是小说，我们警觉到事情并不简单，所以普鲁斯特也（可以、敢于）这么摆明了讲：“在这本小说里……没有哪件事不是编造出来的……没有哪个角色是必

须由现实世界的人物去对号入座的。”

相对于“都不是我”这边，也有“都是我”的另外一边，两者似乎难分轩轾，而且妙的是，这两面的话还可以由同一个书写者针对他同一部小说中的同一个角色来讲——纳博科夫的“演化各种自我”，有更直截了当的说法：最有名的一句是福楼拜的“包法利夫人，就是我”。当然，这句日后不断被引用的文学名言，由于来自转述而非真的由福楼拜本人白纸黑字写下，所以昆德拉对此有所质疑并嘲讽；我们也可以换成另一位文学大家却斯特顿，却斯特顿的布朗神父探案书里，有人问布朗神父屡屡神奇破案的诀窍是什么，布朗神父回答了这整个探案系列最令人印象深刻的一句话：“因为我就是凶手。”

在所有书写文体之中，似乎只有小说可以、而且愈来愈暧昧不定地使用“你我他”，复杂、多样多变的手法意味着小说面对的是远较复杂、微妙的局面；或者说小说有更多的企图，它不满足于只是单纯说出某一个特定的人的故事。所以，这顶好不要只视为一种特许、一种无约束可以随便使用的自由，你我他每一种称谓仍都有它不同的负载力、穿透力及限制，这应该前进一步的理解为一组特殊的书写技术。

人要成功说出自己的故事有其难度，一是这需要技术，讲愈深入愈细腻便愈需要更多技术；另一是听者是谁，听者的能力（听不听懂）和耐心（愿不愿意听）是两个基本限制。技术的讲求另一面也是为着突破这个限制，能否做到让他愿意听而且听得懂，往往因此说者得牺牲其长度、深度和细节，所谓的言浅言深考虑。所以本雅明的说法我们得诗意地、隐喻地、宽广地来理解才行才对——现实较无趣的状况是，长远的说故事传统，人们说的其实是他人的故事，而且还是英雄神人帝王将相的故事，比之历史书

写更甚。这乃是因为故事有其“规格”要求，它是连续性的大路一条，只接受所谓“巨大而简单”的东西（日后小说家对故事的怀念也是对这些巨大而简单的东西的怀念），那些太弯曲、太片断、非连续、没结果没收尾的东西编织不进来，偏偏人自身还活着，时间不容易打断、截取、整理，人自己的故事多是这样不见头不见尾的。人在哪里、以什么方式说出自己呢？在闲谈之中，在街言巷语里，破破碎碎地说出如同自然发散，也只能以这样的微粒模样充斥浮动于当地的空气之中，很长时间里之所以不逸失，乃是因为地域的基本封闭性，一个小乡，一个镇子，如福克纳所说那些从不离开只不断增多的鬼魂，百年千年下来死人的数量及其事迹轻易地压过活人。和本雅明不同，福克纳（远比本雅明对此深情款款）看到的是壅塞、窒息、阴森的另一面，更多时候不是集体智慧而是一成不变的重复愚行，不是安慰建言而是侵犯和彼此怨毒的折磨。于此，福克纳的具体意象是“黑屋子”（他《八月之光》和《押沙龙，押沙龙》这两部成熟期的名作，原先的书名都是“黑屋子”，说明这是他心中徘徊不去的基本图像），直到近代文明社会的进展天光般穿透进来才得着解放。幸运的话，如同奥克斯福小镇有福克纳，在这样鬼魂开始一一飞走、小镇拆解改建成现代城市的遗忘时刻，会有好的书写者、好的小说家以文字记下它们来。

所以契诃夫说“小说应该是没头没尾的”——契诃夫是最早全面记下这些碎粒般的人、碎粒般事物的书写者，在小说犹奋力做到有头有尾、我们知道皮埃尔行刺拿破仑结果、知道卡拉马佐夫兄弟下场、也知道罗亭最终跪倒下来死在巴黎大革命街垒的大小说时代。“小说应该是没头没尾的”这句话的意思同时也是，小说可以、也只有小说最能捕捉那些没头没尾的人和事，那些被故

事乃至于诗和纪实散文大量遗弃的东西；小说应该开拓这个书写，把他们纳入自己的书写关怀，小说有种舍我其谁味道地应该视之为自己更重要的工作。契诃夫是谦怀的人，他大致只会把话说到这个地步。

小说家讲的是谁的故事？正确地讲当然是广义的人的故事，为此，小说得先外拓地“收集”更多他人的或他人更多的故事。所以，小说不是本雅明所说“形成于孤独个人的内心深处”，至少很长一段时日先不是。相反的，现代小说昂扬地、兴高采烈地开始，包含在当时人类一个更大的队伍之中；人想要全面地重新认识世界并且相信自己有着前人未有的新技术新配备可应声打开它来如万世一时，而整个世界就完好地、不躲不闪地在你眼前，这有俯拾可得甚至带点来不及的味道，好像只管一路前行就是，四面八方往哪儿去都对都一无阻拦，一种如昆德拉所说“乐呵呵的冒险旅行”，更好的是，书写着还不必太认真担忧怀疑自己的成果如我们现在，总有人殷殷等着他带回来什么。今天回想，就某种稍稍深沉点的意思来说，现代小说开始的那段时日，极可能是人类书写历史一段特殊的、之前没有以后也不会再有的“欢乐时光”，仿佛是书写者自身的如此兴奋之情支撑着、贯穿了小说，即使写的是人的失败、人陷于最狼狈最孤单无依的景况、人已走到某个变形不复的边界之处了，小说仍不时有笑声传出来。我们看鲁宾逊·克鲁索漂到无人荒岛上，但整个世界仍在，有时还感觉很近，并不因为只剩一个人而消失或隔绝封闭化为某种鬼域，以至于鲁滨逊的喃喃自语甚至有点“不实”，好像他知道我们在一旁听着，有更多的条理和心满意足，更像是某种顺利进展中的实验记录或工作报告；巴赫金讲陀思妥耶夫斯基小说的“狂欢性”，确实，在这样的疾病里、疯狂里、仇恨里、死亡里，我们同时也感觉有一

双眼睛坚定清澈地注视着，以至于这又像是一长列戴着夸张变形面具、穿着各式不寻常戏服舞衣的表演队伍依序走过。《白鲸》是一出旧约圣经风的悲剧，一则每个人都死了的故事，但它是如此兴高采烈开始的，我十岁出头第一次读，这四十几年来除了“兴高采烈”这四字再难找到更对的字词：“就叫我以实玛利吧，前些年前——且别管究竟是多少年前，我口袋里只有很少的钱，或者没有钱，岸上再没有什么东西能特别引发我的兴趣，我想我可以出去走走，去看看都是水的那样一块世界，好调节血脉、舒活筋骨。每当我又忍不住陷入阴郁，灵魂湿冷得如同十一月天，看到送丧的行列就身不由己跟随在后头，有条不紊地把人家头上的帽子一顶顶打落，这种时候，我就知道我应该出海了……”

小说家孤独起来是后来的事（“可是我们在乔伊斯和卡夫卡的脸上看不到那种笑容”），但这是一种知性层面上的孤独，一种必然发生的此一工作后端的孤独，一种随着小说书写进展一步步踩入、增多以至于技术上难以避开的孑然孤独之感。并不是那种抒情的、“都没人了解我”的一般性孤独——我们说，不被了解的孤独，早已存在每一种书写之中（在中国，屈原极可能是领先直诉这种孤独的书写者，也从此是千年诗人的主题，前不见古人／后不见来者／念天地之悠悠／独怆然而涕下），也普遍存在每一种人类的作为中，甚至，我们在那些两手一摊、什么事也不做的人身上还看到更多。这不是小说书写源生的孤独，也无助于我们多理解小说书写发生的事及其困境；这让我们看到的是人的某种命运、某些不幸的境遇，更常是看出来某些人的心性倾向，比方某种较自恋爱照镜子的人、较习惯于被照顾的人、较习惯拿而不习惯给的人、较容易哭而不容易笑的人云云。这种孤独之怨，亲亲也，其背后是人多出来一点的某个欲求。

现代小说书写仍然从他人的故事开始说起，更大量他人的故事、更多他人不成其为故事的“故事”，为的是扩大对人的认识、对世界的认识。而这一点本雅明讲得很对：“如果我们要人给我们一分劝告，那么我们便先叙说自己的故事。”——小说家要听懂、并成功重新说出他人的故事，其关键便在于如何穿透、溶解掉他人故事中的“异物”，让它可理解或至少得把它放入某个可建立线索、可开始想的熟悉“世界”里，这里，小说家真正的凭借便只有他自己，他就是这个“世界”；也就是说，在小说家观看、听取并重新整理叙述他人故事的每一阶段时间里，他或不以回忆为名，但事实上始终高速地、激烈地、焦点地进行特殊的自我回忆，也许该说是对自己记忆的翻阅、搜寻、比对、扩张以及再感受再理解，必要时，他还得额外地“补充”记忆，好找出某种“相似性”，找出他者和自己、陌生和熟悉事物的一个一个接触点交会点，让两者联系起来。这也就是博尔赫斯说的“作者多多少少会和主人公同化”，而且愈是长篇的小说或说小说愈是进行到后头，这样的同化往往愈明显或说愈成功。同一部《堂吉诃德》，博尔赫斯的看法于是和本雅明不同，或说不在同一个层次上，博尔赫斯精确地指出来（和他对谈的大小说家萨瓦托也完全同意），这部小说的下卷明显比上卷写得好，下卷的堂吉诃德（甚至也包括桑丘·潘沙），也更像塞万提斯自己。我们可以正确地理解，塞万提斯缓缓地溶解开这位脑子烧坏掉的拉曼查老骑士，让他不仅仅只是用来嘲讽、引人发笑的疯子丑角而已，他和桑丘一高瘦一矮胖走过的也不再只是一幕幕的表演舞台而已，这愈来愈是一趟广大世界的奇妙旅行，望风追逐，用情于铁石，问礼于野人，我们不断看到更多令人动容的东西，包括这趟旅程的尽头，包括老骑士力竭回到自己庄园，并且一部分回复成乡绅阿隆索·吉哈诺，包括他死去那一

场；我们读小说的人，不知不觉从置身事外的观众席走下来，像是实际参加了这趟旅行、这趟说完全不会但谁说哪天或许也发生在我们身上的旅行。博尔赫斯尤其喜欢堂吉诃德死去那一段，引述过不止一次，昆德拉显然也是，在故事已完全停止时，在说故事的人声音已停歇之后，某些东西仍静静地往前去，这多出来的、再往前去的部分是换成小说书写才有的。

昆德拉还帮我们回忆了塞万提斯这段书写往事："塞万提斯在自己的小说里曾不厌其烦地列举出许多骑士作品。他常常只提书名，因为他认为指出作者的姓名并不一直都有必要。在那时代，对于作者以及作者权力的尊重并不是风俗习惯的一部分。/我们回想起来：在他还没有完成小说的第二册（即下卷）时，另有一名姓名至今不明的作者抢在他前面，用假名发表了自己版本的堂吉诃德续集。塞万提斯的反应和现代作者的反应一模一样：气得要命。他言词犀利的谴责那个剽窃的人，并且骄傲地宣称：'堂吉诃德只为我而生，而我也只为他而生，他负责行动，我负责写。他和我只能视为同体……'"

再一次，堂吉诃德究竟是谁的故事？其实已经没关系了对不对？——他不是、或说不仅仅是当年伊比利亚半岛乡间某个叫阿隆索·吉哈诺或其他名字的可笑之人，尽管塞万提斯可能以他为原型、从他开始或者本来只想好好嘲弄此人一番；可也一定不就是塞万提斯本人，塞万提斯如博尔赫斯说的清醒、理性、小心翼翼，他始终保持自己和"视为同体"的骑士有一定"距离"，往往我们还感觉他又更像桑丘·潘扎，至少更像经常性地站在那个位置上，不断观看着、猜想着、担忧着，也忍不住出言揭穿奚落他的主人。"在塞万提斯还没有出版自己的作品以前，没有人想象得出来堂吉诃德；这个角色甚至是'出乎众人意料之外的'。"堂吉

诃德，尤其是下卷那个新的、有着微妙不同的堂吉诃德生于“他”和“我”这一犬牙交壤之地，我很想说，就像是相传美神维纳斯诞生在不同海流冲击交汇的漩涡泡沫里，最危险致命却又最精巧透明那一个点，我们都看过那幅诞生图不是吗？但还是没这么美丽，这么轻，这么不耗时不费力忽然站起来如一道神迹的光，这是日复一日的确确实实工作成果。

最有趣的也最能成为日后小说书写历史隐喻的，是塞万提斯被“逼”写出更好的下卷这件事——在说故事的时代，谁都可以把别人讲的故事接续说下去，我们也可以合理想象，那个非塞万提斯的、仍依循故事大路的堂吉诃德，必定只不断复制原先的疯言疯行，旅行只是换舞台换布景龙套原地踏步，好让听故事的人继续开怀大笑，继续围拥着好得到慰藉忘却忧烦；甚至堂吉诃德根本不会死，至少在听者没厌烦之前如日月循环或更像电视剧般一地一地表演过去。彼时塞万提斯没有著作权可主张，他惟一能上诉的是文字共和国的书写法庭，适用的法条是这个：“人写不出来高出他自身太多的东西。”塞万提斯得想办法让事情变难，让别人无力简单仿制，让堂吉诃德接下去的旅程走向新的、出乎众人意料之外的、只知故事大路的人无法一路跟随也永远抵达不了的地方。这是一个断点，堂吉诃德由此打断了故事的原地循环，切线般单独离开，日后，包括本雅明在内，很多眼光厉害的人把《堂吉诃德》看成是现代小说的起点，应该就是这个点。

下卷的堂吉诃德靠拢向、同化向书写者塞万提斯“我”本人，可这不是塞万提斯忽然心起忧思，自怜自伤地回头揭露自己，戴起疯子骑士的假面来讲自己的故事，而是“我”有更多、更吃重的事得做——本雅明说得没错，故事其实是一条链子、一种关系的搭建、一个转译，把异物编入、溶解于其中，把他者、把远方

的远古的世界和此时此地联系起来。现代小说不满意这个、缓缓离开这个，这既意味书写者放弃原有的联系，得一样一样重新发现、建造新的关系；也意味着，有更多故事所舍弃不顾的他者、更多和此时此地距离更遥远联系更薄弱隐晦的东西等着他。“我”是搭建关系的人，而“我”同时也是搭建使用的材料。

这个不断进行的联系工作，在卡尔维诺那里被理解得更宏大迫切，甚至隐隐成为小说书写的真正主体工作：更多东西不是你我他带来的，而是稍后才生于你我他的眩目交织之中，如同他尝试着写出的那部《命运交叉的城堡》。在《新千年文学备忘录》这终极的文学谈话中，卡尔维诺直说以及反复引述其他书写者的话语，不断告诉我们，整个世界是一个结，一团纠缠的纱线；事物和事物之间存有一个无穷的关系网络；而每一样最微不足道的事物（如A男、B婆、C女……）都可视为关系网络的中心点、作为开始，书写者不由自主地由此寻索那些关系，繁衍细节。他是这么谈普鲁斯特的《追忆似水年华》：“就连马塞尔·普鲁斯特都没有办法替他那包罗万象的小说下结尾……真正的理由是，这部作品经由本身有机的活力从内部变得越来越稠密。联结一切事物的网络也正是普鲁斯特的主题，但是在他的作品中，这张网是由每个人相继在时空中占据的点所组成，于是造成了时空向度无止无休的繁衍。这世界不断扩展直到无法被掌握，而知识的追求，对普鲁斯特来说，就必须承受这种无可企及所带来的痛苦才能获得。从这层意义看来，普鲁斯特书中的叙述者对埃布尔汀这个角色的妒意正可说明追求知识的典型经验：‘我了解爱所面临的无可奈何。我们幻想爱有一个对象——一个可置放在我们面前、有躯体的生命。啊！爱就是那生命的扩展，它延伸到时空中所有它已占据或将占据的点。要是我们不能获得它与某个地方、某个时刻

的联系，我们就无法拥有那生命。然而，我们无法接触到所有这些联系点，倘若有人能为我们把这些点都指明出来，我们或许可以设法去触及它们。但我们搜寻，却无法觅及，而猜疑、妒忌、困扰纷至沓来。我们浪费宝贵的时间在荒谬的线索上，而真相擦身而过却不屑一顾。’”

于此，朱天心的这篇《大雪》可能是个相当不错的实例——《大雪》，同时处理A男B婆C女这三个只能说是参差、找不出明显秩序、连彼此背反对比都谈不上的人，为什么不是三篇分解的、焦点的、笛卡儿式的来各自追踪专注寻问（如罗兰·巴特说的：“为什么每一个对象不能有一门新科学呢？一门研究单一而非普遍性的学问？”）？我们可以说，这三个人被初次置放一起，在这篇小说中相遇，正是这篇小说的尝试、这篇小说（再）书写的理由（A男B婆C女，显然都曾以不尽相同的面向和关怀各自现身于朱天心过往的小说中）。这是书写者再一次地察觉，有一些“不只是这样而已”的新的可能，躲藏在这未曾发生的关系之中，或者说，只有借由这一全新的、不可能的联系，某些东西才有机会显露出来；小说不只是孔目更细的网，不只是更尽职的口述历史书写，只拾遗补阙地进行地毯式地更仔细捡拾，讲出人更多不为人知的故事而已，小说创造某一个不会自然发生的叩问，因为在弯折向每一个“本来可以发生”的世界那里，都有一扇紧紧关闭的门挡着，只有特别的那一支钥匙才能打开。而这里的“某些东西”，可以是A男B婆C女更多的真相或生命向度，但更可能把我们带往“稍远的地方”，交织出来某种人的处境，某个卡尔维诺要求的“多样化、多面向世界景象”（卡尔维诺以为这是文学无可拒绝的任务），某个《南国岁时记》她想要更多知道的这个岛屿此时此际一角。

如此，朱天心那三个“你”、有点蛮横强迫意味的“你”就变得很有趣了，且技术企图深浓——A 男 B 婆 C 女这三个分别的、相异的“他”，代名词都是他，有时会造成叙述（书写者）、阅读（我们读者）的混乱和狼狈。但我们晓得，有时小说家会狡狯地反而利用此一混淆，好，既然都是他，那就更让他就是他，如同昆德拉相信加西亚·马尔克斯的《百年孤独》一定是故意让书中每个人的名字都彼此相似，“为的就是要让那些可以区别他们的轮廓变得模糊不清，让读者把这些人物弄混”；往往，这个“都是他”还会偷偷地、局部渗透地换成“我”，让书中人物的内心活动和书写者巧妙叠合起来。这样界线的销熔抿拭，开发出一大堆几乎只有小说才拥有的书写技术，成功的话，每个个体的行动、思维和感情可以不断地彼此交换，让小说所创造的这一次神奇的相遇，进一步成为时时的、绵密纠缠的相遇，或用昆德拉更漂亮的说法：“美丽宛如一次多重的相遇。”由此，小说的注意力中心不再是个体，这个奥瑞里亚诺让我们想起（想着或想成）另一个奥瑞里亚诺，这个阿加底奥通往每一个阿加底奥，“这些个体每一个都是独特的、无法模仿的，然而他们每一个却又只是一道阳光映在河面上稍纵即逝的粼粼波光”，书写者如愿地穿透过每一个具体的人，我们便看到了“家庭、子孙、氏族、国家”，拉丁美洲，乃至于还要再更远处的某些晶莹东西。

界线抿拭的极致，是这一个个各自独立的他同时也合为某个大一点松一点也远一点的“他”，乃至于明迷地、总是悲伤地、如梦似幻地汇成某一个“我”。如此，奇妙相遇、彼此交换彼此了解的（原来）便不只是书里这些人而已，也包含着书写者本人还有我们读者，或者说他们来到了我们这里，在我们的此时此地相遇，“你越过遥远的距离把手递给我”；从“他”到“我”，尤其把书

写者以及我们读者的必要参与（本来是静默的、隐身的）强调出来并且强化起来。基本上，“他”是书中人物，“我”则是此时此地的书写者以及紧紧挂在他身上的我们读者，“你”又是什么？从“他”而“我”，我们已大致了解了，而从“我”到“你”又是什么意思？意欲何为？——《大雪》这篇小说，朱天心前引了《维摩诘经》这两句偈语才开始讲A男B婆C女的故事：“是身如幻，从颠倒起。”这是她好心给我们留下线索吗？是的，“你”和“我”一样都是书写者本人加我们读者，只是颠倒了过来而已。“你”是一个出声的指认，我们读小说的人难以逃遁地被叫出来，有点别扭地反而站到了书写者前面，被要求和“他”、和书中之人直面；也就是说，我们读小说的人不再只是置身事外、等着看结果的人，我们被要求早早加入，做书写者一样的事或一起做事：在每一个有事发生的当口，在每一个陌生的、异样的东西冒出来时，我们被迫更实时也更激烈地翻搜自己的记忆（也说出自己的故事），被迫也找寻我们和书中之人的相似点接触点，被迫设身处地，被迫更同情，被迫也“都是我”地去当包法利夫人或冷血的杀人凶手云云。这往往让小说阅读变得不舒服起来，两种层面都有的不舒服：一种毋宁是健康有益的、人得不断费力工作、工作完会全身疲劳、还得因此面对着更多“不舒服真相”难以逃遁的不舒服（不论成为A男B婆和C女都不是愉快的事）；另一是，我们多少感觉这里头有某种文学催眠力量作祟，我们多少被书写者强加某些东西，感觉被侵犯，或者说你我他一下子靠得太近，过度的亲昵也过度的紧张，失去了一点必要的空间云云，这尤其在小说本身、书写者本身程度不及阅读者时（不乏此种状况）会变得特别尴尬特别刺耳。我还记得某次文学评审会上，接连几篇这样“你”得不太好的小说，现场某评审大人实在受不了了，他小心不看我

地大声说："拜托拜托别再你了好不好！"

小说切线般离开或说只身前行，这个书写工作只可能会愈来愈困难，愈来愈容易失败以及迷途、四下无人——由此，小说书写遂（不得不）成为最讲求书写技艺、并且技艺开发最淋漓尽致的一种书写文体，几百年下来合理不合理的鬼念头鬼手法好像都有人动过试过，岂止是人能穿越时空而已。一般文学作品尤其是写实散文，我们只说它好坏良劣，很少动用"失败"这个沉重的词，好像就只有小说才有所谓的不成功、不成立、瓦解溃散云云，指的也许正是联系的不成关系搭建的不成、某个世界的召唤和再现不成以及某些异物的溶解不成。本雅明（身处小说书写，特别是欧陆，已进入高难度的历史时刻）也许读到当时太多诸如此类的失败之作是吧。但我们得说，小说书写其实也包含着对自身的不断反省和清理作业，某些看似陷于孤独、难解、呈现某种单子化状态的小说，乃至于看似切断所有联系放弃一切的虚无倾向作品。但这有时是小说的彼此相信彼此对话，一部作品因此允许尖锐地、执行特殊任务地去认真处理某个单一异物，拆除或引爆某个炸弹云云；更多时候这则是小说的彼此质疑和驳斥，针对那些它以为是不实的、或肤浅的、或不只此一种乃至于危险的联系，让世界（先）松弛开来恢复其正确完整的模样。像自然主义书写、现代主义书写反对的便是之前大叙事小说（承接说故事传统）的大而化之、过度紧密联系，人的命运和整个世界的命运往往太一致甚或完全同步，人的毁灭和世界的毁灭准到同一天晚上、同一时点发生，这在人生现实不是全不可能，但绝大多数时候仍是诬指，更是书写的草率。这样的小说，人自身毫无容身之地，只能是一个剪影，一个证物，一个数字零头；没有人了，只剩一个世界，一种单一的时代声音。乔伊斯的《尤利西斯》把人的遭遇、

人的心思念头重新偶然化、微中子化，切断所有和世界的联系，但博尔赫斯（他没那么喜爱此书，也因此证言更是真诚）提醒我们这部巨著应该置放在怎么一种纵横交错的哀伤时间状态、空间状态来读才好："乔伊斯是在最恐怖的一九一四～一九二一年期间完成《尤利西斯》创作的。一九〇四年他的母亲去世，同年他与加尔威的诺拉·希利小姐结婚。在他自愿离开祖国时他发誓要'以我所拥有的三件武器：沉默平静、离乡背井和严谨细致去创作一部经典著作'。他花了八年时间以实现自己的誓言。当时的欧洲，地上、空中和海里无处不在残杀，也不无英雄悲壮，而乔伊斯——在批改英文作业或者用意大利文为《夜间小谈》撰稿的空隙，写着以都柏林的一天即一九〇四年六月十六日为题材的巨著。《尤利西斯》不仅仅是一个人的作品，似乎更像是几代人的结晶。"

这里，也许这样很煞风景，但我仍得做个很拙劣的必要提醒，请多想想"以我所拥有的三件武器：沉默平静、离乡背井和严谨细致去创作一部经典著作"这番非常非常让人动容的誓词——我们在他的每字每句似乎都可找到另一面，书写者清楚意识着但背过身来的另一面："我"背向的也许是一整个当时的世界；"沉默平静"背向的也许是彼时人（尤其欧陆）抒情的、放纵的、已届临疯狂的集体喧嚣叫嚷；"离乡背井"背向的也许是民族国家大浪潮已意识形态化、敌我化的家国故土，也许更是人因此理所当然不反思不再正确认识自己，放松自己舒服地坠落向野蛮和残酷；"严谨细致"背向的也许是人的不认真、人无止无休的胡言乱语；"创作一部经典著作"，这恰恰好和中国汉代班超以及日后不断被合理化神圣化袭用的"投笔从戎"英雄／恶棍行径背反；而《尤利西斯》回到一九〇四年的某一天，正是乔伊斯母亲去世以及他结婚那极特殊一年的某一天，这里，我们仿佛也找到了并没

有现身的蓝仙子、她的神奇应允还有她设定的“要心有祈愿梦想的”——

乔伊斯的三件武器，一直到今天此时此地，我仍相信这是书写者每个人都该设法拥有的武器。

要说小说书写真有什么较难以弥补的失败，我的看法是，小说不抵抗地直接向“我”陷缩，书写者收回了他看向稍远地方的目光，退出了犬牙交错的崎岖地带，没有真正的他和你，只剩我，没有比较和限制的我不会被进一步拆解穿透，我就是一整个浑然完好的世界——在小说不得不持续靠拢向我的这愈来愈难写路上，“我”的确很容易是个陷阱，还是一个很舒服很柔软顺势就躺进去的陷阱，书写者稍不坚持稍一松手就会这样。我自然成立，我可以全然抒情地诉说自己，抒情基本上是流水般的情感，连续、丰沛、无处不可去而且流到哪里淹没到哪里。在这里，生命不会有异状、有缝隙处处，或者说，生命原可进一步察觉的诸多异状及其处处缝隙，轻易地就被情感所联通所覆盖，难以显露出来。当然，这样的书写也是成立的，从来都成立，也可以照样写得精彩动人（往往还更动人），一如我们都读过的抒情诗和抒情散文。这里，我们要说的正是，书写由此回转到诗和写实性散文，小说消失了，连同它进一步的企图和全部特殊能力；也就是说，失败的不见得是此一书写，但失败的必定是小说本身。

昆德拉讲得非常好：“小说家是从自己抒情世界的废墟上生出来的。”一如乔伊斯，他不说自己的“离乡背井”挥别爱尔兰故土是一种遭遇，一个不幸的命运，而是成为一个书写武器——我们可简单地称之为“离开自己”，有意识地、想方设法地以各种方式离开自己，成为外来的陌生人，或离去回看的人。当小说家看自己时，是站在一定的距离之外，这样，被观看的自己便站在某个

世界之中（世界出现了或说恢复了），成为一个对象，一个他者，“反抒情的蜕变其实是小说家生命经历里最根本的经验；此时，他远远离开自己，从遥远的地方观看自己竟然和他想象中的自己很不一样而感到吃惊。在这种经验之后，他知道一个人他不像他自己想象中的那样。同时他也领略，这种认知的误差是广泛的、基本的，而且会在人们身上投射滑稽的温和微光。”

这样，我们或许也就看出来朱天心由我而你的更积极一面意义：一样是想方设法离开自己——逼使阅读者的“你”进入到书写者的“我”，这同时也是逼迫书写者自己的“我”进入到阅读者更多的“你”，这个替换及其约束必定是双向的、一起发生的；也就是说，在“你”被召唤出来那一刻，一个人的存在限制着另一个人，“我”就不再是惟一的、独立的、轻身一剑的做什么说什么都可以了，我同时离开了自己，站到你们那边去。而且，“你”当然是复数的，不是一个集合，而是一个一个个别的你，以寡敌众，所以这对书写者自己的逼迫和限制是更大的。

我自己没有也不能写小说，但这么多年来，小说在我个人的阅读中、思维里以及书写都占据着巨大到我自己都不免惊讶的比例。我知道自己如此珍视小说，绝不是因为这是一个生命中失落的祈愿，我没这么浪漫，最起码三十岁以后离开抒情的年纪就没有了，而是因为没有再一种文体如此逼迫书写者、也一并逼迫阅读者（暂时）离开自己。和本雅明讲的正好相反，事实上，这正是小说这一文体的基本形式设计，你服膺它，它就把你带离自己。卡尔维诺的用词更好，他说逃脱而不说离开（“逃脱个体自我的有限视野”），是因此才得到更大的自由；博尔赫斯常讲他厌倦于再当博尔赫斯，这也许比较特殊比较极端，但我们不偶尔也会厌倦于只能是这样的自己并且心生种种好奇

吗？——“然而，也许我心深处另有其他：设想我们从‘自我’之外构思一部作品，这样的作品会让我们逃脱个体自我的有限视野，使我们不仅能进入那些与我们相似的自我，还可以将语言赋予那些不会说话的事物：那栖息在阴沟边缘的鸟儿，以及春天的树、秋天的树、石头、水泥、塑料……/这难道不是欧维德谈到形体的延续性时所欲达到的目标吗？当鲁克瑞修斯自己认同了一切事物共通的本质时，他所追求的不也是这样的目标吗？”

是的没错，这其实更是一道认识之路，人有限自我向着世界长宽高展开的持续认识之路，而不仅仅是一种“文体”而已。至少我自己是这么相信这么阅读的——所谓的小说的形式，我们可以更精确、更历史时间性地把它看成是这一道认识路径的发现、经历、记忆和确保，以及其间必要的种种标示和提醒。

没有遗言的遗产

汉娜·阿伦特的《过去与未来之间》这本书，是黄锦树寄给我的，他发现自己重复买了一本，买书常会这样。阿伦特的前言标题是“过去与未来之间的裂隙”，指出这一必然的时间裂缝和人必要的联系工作，她这么开头——

Notre héritage n'est précédé d'aucun testament——“留给我们的珍宝（遗产）没有任何遗言”，这句话也许是法国诗人兼作家勒内·夏尔突如其来的警语中最奇特的一句，一语道破了四年的抵抗运动对整整一代欧洲作家和文人们来说意味着什么。

人类历史不定期地会有暴烈的大事情发生，通常是以某种当下的灾变形式，比方一次革命一场战争一个瘟疫乃至于像勒内·夏尔他们所经历二战期间巴黎的陷落、纳粹德国的入侵占领或像日后大陆一整代人的“文化大革命”云云。灾难本身当然不是珍宝，这样说太过分了，珍罕的是人在此期间的经历，包括他无奈忍受的和他所奋力抵抗突围的，严酷而且往往看不见尽头的现实（“活在当时的人都以为这道黑暗甬道是没有尽头的”），一次一次、也一个一个把人包括情感、思维、行动乃至于身体整个逼向种种不可思议的极限，这是正常太平日子里难以显现的，因此才说这样的特殊历史同时是一具探照灯，“在人类存有的四周向它投射光芒，照出出人意表的可能性”。但勒内·夏尔，以在场经历这一切的当事人身份指出来，这些珍罕的东西不自动成为遗产，这里有个裂缝，得想办法同时留下遗言或说把这一场转为遗言才能跨越，否则仍会坠落下遗忘的深渊。由于勒内·夏尔本身就是诗人作家，意思是他自己有口有笔，他即知即行地说出来写下来不就是了吗？这是最有趣的地方，也许汉娜·阿伦特所谓的“奇特”指的就是这里。

阿伦特很清楚，我们每个人其实也都晓得，有关于灾难过后人愈来愈留不下东西、愈来愈茫然这件事早已不奇特了，我们就以近代欧陆自身为例，从还不是德意志也不是现在这个法兰西和俄罗斯的普法战争、法俄战争，到一次大战，再到二次大战，岂不是战争愈打愈大、人愈死愈多但作品愈来愈萎缩无足轻重，遑论日后的韩战和越战。矛盾的是，我们同时也晓得，越接近现代，人类对战争各方面资料的存留也愈详细，战史愈完整，尤其更实时、更大量地找到实际身陷战火灾难之中的人们，一五一十留下

他们目睹的、亲身经历的证词，不只文字记录，甚至还有影像，而且拍摄的场景很可能就是第一时间的烽火现场。

当事人的话语不自动等于“遗言”，从证词到遗言，阿伦特确认了其间的裂缝和裂缝两端重新联系的必要，这些话语必须顺利抵达彼端才成为遗言，从而把那些珍罕的东西带过来，可以存留，完成继承。由此，阿伦特精细地分离出当事人（行为的人）和说出遗言的人（回看的人），这不一定是两个不同的人（所以没有所谓的“代言”问题），但这是两种身份，两个不一样的时间位置，“问题的关键是‘完成’暗示了每个被付诸行动的事件必须最后落实在那些讲出这个故事、传达出其意义的人们心里：在行动之后没有这一思考的完成、没有记忆可实现的清晰阐明，就几乎没有故事可讲。”

阿伦特很正确地指出来，当事人原来并不需要多知道什么，甚至无从多知道什么，这极可能只是一个突如其来的遭遇，一个命运的毫无预见当下重击，只是某一天。就像小说家冯内古特，二战期间他以战俘身份被押送到遥远易北河边美丽而且毫无军事设施和意义的德累斯顿，在这座古城的地底下好几层屠宰场工作，一夜醒来，走出地面，骇然发现已被盟军机队炸成废墟鬼域，地表上无一人存活（这如天火焚城的可怖一天，多年之后他写成了《第五号屠宰场》这部小说，也就是说，那一天存活的战俘中，也只有他成功地堪堪说出遗言）；或像《大雪》里的B婆，她知道的原本只是，新婚尚未满月的丈夫（犹是某种准陌生人的状态），这一天正常出门，只是到城内一家脚踏车行当学徒，从此就再没有回家，凡此。即使像勒内·夏尔他们，积极地投身彼时的抵抗运动，也只是顺应一种当下的需要，乃至于一种必然，“被一股仿佛来自真空的力量卷入政治”——这些珍罕东西因此总是失落的，

而失落的悲剧，“是从不再有心灵去继承它、质疑它、思考它和记住它的时候开始的”。也就是说，除非经历的人自己也顺利站到裂缝的这一端来，像某个“他者”，自己重新回看它、质疑它、思考它并经由这样再一次记住它，否则，遗忘“也临到那些曾在刹那间把珍宝握在掌中的行动者、见证人即活着的当事人身上”。事实上，汉娜·阿伦特毫不留情说的是，当事人极可能就是第一个遗忘者，“结果，最早忘记了这些珍宝像什么的人，恰恰是那些一度拥有它，却发现它如此奇特以至于不知何以名之的人”。

遗忘，不是真不记得了，而是记忆始终保持在“如此奇特以至于不知何以名之”的单子状态；因此，这里所说的回忆，也不是人不再去想，而是不去拆解不去阐明不把它勇敢置放于可溶化的时间空间里，结果只是不断强化固化它无以名之的单子状态，直到当事人的死去。

由此，我们便相当程度地多理解了历史大事件大灾难何以愈来愈难以被书写被记忆这件事——外部来说，所有的灾难都高度重复，不幸、不义、残酷、欺诈、折磨、死亡、哀恸云云，这些在人类历史的前几场战争就被明明白白地全讲出来了，像中国人说两千多年前犹用拙劣武器杀人、死亡人数理应不超出以千为单位的那些战争“春秋无义战”；人内在的困难是，你要再多知道什么多说出些什么，首先便得抗拒或至少想办法先离开这些“力道万钧”的历史简明正确结论，更麻烦的可能是如何离开自己当事人受难者同样“力道万钧”的身份。这说来让人不忍、犹豫，但灾难有攫住人的极其强大力量，它不轻易放人离开那个位置、那个时间、那一天；挣脱这个引力需要不凡的认识和意志，还得有技术。没有时间空间足够距离的回忆只能是抒情的，“既没有过去，也没有将来，只有世界永恒的流转和生命的生物循环”。被抒

情如此包裹起来浑然一团的回忆无法思考、质疑、阐明自己，也拒绝他人的思考、质疑和阐明（包含污蔑的和有意义的），这是我们一再见到的事实如此，最终，是这些珍宝不愿遗言被说出来，抗拒被继承；这些珍宝“私有化”了。

纳博科夫不愿谈论索尔仁尼琴（如今需不需要解释他是何人？）的小说，而昆德拉较为无情说的是：“我也想到索尔仁尼琴。这位伟人是伟大的小说家吗？我怎么知道？我从来不曾打开任何一本他的著作。他那引起巨大回响的坚定立场（我为他的勇气鼓掌）让我相信，我已经预先认识了他所说的一切。”

阿伦特没这么讲，可能只是不忍说出来——没有继承的珍宝，其悲剧可能不只是单纯的失落而已，还可能缓缓转为某种负债。这些年，大陆“文革”的珍罕记忆，不也在当事人以及所有人身上开始呈现出负债的迹象吗？

为了说出我们的生命处境

最终，我们再耐心读一段引文，仍是昆德拉的，老年的昆德拉愈来愈好愈精彩，而且很自由，他所说的“晚上的自由”，是我这个年纪书写者的重要楷模，给了我很多难以言喻但确确实实的希望。这段话，我以为把勒内·夏尔和阿伦特的话语推远一点距离，整个景观便是这样，而且，所谓的珍宝、所谓的重要大事并非总是以杀声震天的方式发生——

而我们，在欧洲的我们，究竟是谁？

我想起弗里德里希·施莱格尔在十八世纪最末所写过的话：“法国大革命、歌德的《威廉·迈斯特》和费希特的《全

部知识学的基础》都是我们这时代‘最重要的趋势’。将一本小说和一本哲学著作跟一件重大的政治事件排在一起，这就是欧洲了。它的鼻祖是笛卡儿和塞万提斯：现代的欧洲。”

我们很难想象，打个比方，三十年前会有人写出：去殖民地化、海德格尔关于科技的批判，以及费里尼的电影代表了我们这一时代最重要的趋势。这种思维和现代人的心灵格格不入了。

那今天呢？有谁敢把一件文化的作品（艺术领域的、思想领域的）和（比方）欧洲共产主义崩溃这大事，赋予同等重要的地位？

这种有分量的作品难道不再有了？

或者只是因为我们丧失将它认出来的能力？

这些问题其实没有意义。施莱格尔的那个现代欧洲已经不存在了。今天我们所处的欧洲已经不在自己的艺术和哲学的镜子里寻找自我的认同。

可是镜子在哪里呢？哪里可以观看我们的面貌？

小说确确实实愈来愈难写，书写者常有诸多生不逢辰的感慨，包括说得通和说不通的，包括我们是否生在一个已太安全太明亮的时代，没战争没灾难没饥饿没特殊历史的探照灯帮我们照见人种种出人意表的可能，还再加上城市化，每张脸都一闪而逝，最多如本雅明讲的持续到街角拐弯处就消失就断去了线索，所以连个故事都没了云云。我们似乎来到了黑格尔所说那个太平无事、十年百年一页就翻过去的历史时刻，起码这些年来在台湾很容易有诸如此类的想法说法——以至于小说家好像成为某种人格幽黯卑劣的人，偷偷地期盼灾难重临这个世界这块土地也似的，像军

火贩子，或那种为了让革命发生希望有死人的激情革命分子。

我想起一件有趣的事，就在我们提过钱永祥召集的那次文学谈话会上——我不是很确定之前话题的进行状态，可能是我们谈太多台湾这一路过来发生的事、说太多已死的和已年老的书写者及其著作（已死的和已老的现在不容易分辨了），总之现场一位研究生模样的年轻人显然急了，他一句话冲口而出："可是这是我们的时代啊！"现场顿时暮鼓晨钟地整个静止下来，我们这些个（人数还真不少）"你们"，这些因为年纪稍大以至于已不能归属于"这个时代"的人只莞尔（也真的带点愧意）地看着他，客心洗流水余响入霜钟不觉碧山暮秋云暗几重，这真是非常非常空灵的一刻。

实在不方便再多做解释了，这些话这里只用信念式的断语方式讲出来，还好并没多要说服谁——我一直相信，人的书写（包括人的思维），真正来说只有一个位置，那就是书写者的此时此地，一切都从这里开始；书写者的工作，是要奋力说出此时此地，也许不能是一整个世界，但至少是我在的、我所经历这一截时间里的这个世界。

只是，此时此地是什么意思？此时此地不是数学平面也似的、不具时间厚度的当下，此时此地是厚墩墩的巨大化石层，堆叠着（也许以更没秩序的零乱方式）不同时间来历、不同时间长度和去向的所有东西——我们当然知道这位"这是我们的时代"的年轻人不是这个意思，但终究也仍然就是这个意思：此时此地，当然不是只有他和他以为的那些人活着而已，至少还有A男B婆C女，而且我们轻易地就能说出更多，包括比九十岁左右的B婆更来路迢迢、也更顽强存留的东西，像是某棵树，某一面红砖墙，某个悬而未解的思维题目，某些仍然持续折磨人的困境云云。朱天心试图重看这个岛的此时此地、重想这一截时间里人的具体处

境的《南国岁时记》，从A男B婆C女写起，我以为，这倒不是这三点构成一平面（尽管是很奇特、之前没人这样联起来的三点一平面）地作为一整个时代的完整隐喻，这只是书的一章书的一角，毋宁该说是她“认出”了他们，为着不让这个时代（所谓“我们的时代”）轻易遗弃他们失落他们，想恰如其分地说出他们这一经历的“遗言”。

我们看，B婆还有二二八这件台湾历史大事经历，A男C女有什么呢？但在《大雪》这篇小说中，他们三人是并置的、平等的不是吗？

在卡尔维诺总结他文学一生遗言的《新千年文学备忘录》，我注意到他全书正是这么开讲的：“我从最后第一点谈起吧。当年我开始写作时，每个年轻作家奉为圭臬的使命，就是描写他所在的时代。我满怀良善的动机，尝试去认同那些驱策本世纪历史的、个人的以及集体的无情动力。探险闯荡的内在韵律，激励我创作；而这个狂乱的世界光景，时而高潮迭起，时而光怪陆离——”于此，我进一步的想法是，这样的文学心志，年轻时日也许是某种遵从的使命（这一命令声音毫无疑问在杳逝之中），有某种好的光荣感，好像可以参加一个伟大的行列、一件重要无比的工作；但随着时间过去，也许不单纯是时间流逝而是书写者“人生经验丰富的成年人看待世界的方法”，这个书写工作逐渐逐渐地具体起来厚实起来，更亲切临身但当然也更困难更没把握，不再像是远远地描述一个时代，而是一块一块地思索人的（所有人的，而自己就在其中）此时此刻的生命处境；时代加上人，便成为处境。于是，这再不是谁郑重交付的使命，而是书写者自身一连串确确实实的疑问和认识，甚至于就是这一书写工作“本质”的体认。回首看去，仿佛之前的书写闯荡探险、书写的状似全然随机自由各

有当时目标，都蜿蜒蜒指向这里，汇集于这里，不知不觉丰富它填实它，乃至于为此作准备。巴尔扎克的《人间喜剧》和格拉斯《我的世纪》想法也许太过明确，以至于容易被看成只是书写者一己太聪明的书写题目选择和占领，掩遮了此一深沉哀伤的心志；我自己一样这么想卡夫卡，想看似袖手旁观、人躲他作品背后的福楼拜，想看似愈老愈容易掉泪、小说愈写愈不像小说的大江健三郎云云。本雅明死得太早来不及年老，但还是奋力抢出时间发出了他所谓沉船最后讯息的《历史的概念》这一断续遗言。

更重要的可能是时间而不是空间，空间是时间的切片，是书写的场域所在及其着力点；但空间也会是个障碍，得恰当地懂得离开，否则它将变得无际无垠，变成惟一。进一步的东西存放在时间里，只有在时间之中才可能串连成线（线索），让此时此刻得到说明；在时间之中，空间本身便不断地流逝变异从而可被比认，多出来什么，少掉了什么，这东西原来是长这样子、是这么过来的云云，如今，随着历史时间的不断加速，这一作用更加明显，事实上，这一百年乃至于这五十年，整个世界在时间中的“自然”流逝变异已远远超过任一场战争任一次大灾难，我想起最多五十年前的我的童年，那段日子的整个生活样貌极可能更接近两千年前的汉朝而非二〇一三年现在——“为什么我们得降生在此？还有，我们是谁？我们的土地，我们的‘吾土’又在何方？如果我们动不动就只拿纯粹内省式的回忆去探索认同的谜面，那么我们最后还是无法理解太多事情。‘想要了解就得比较’，这是布洛赫的名言。”

便是这样，当我们说这些都没逝去，你可以回去一场两千年前你并不在场的战争，也可以回去你生命中已记忆湮渺的某一天，这些话对书写者而言极可能比对一般人更真实不欺——古希腊人

相信记忆女神是九位缪思女神的母亲，意思是，举凡所有文学艺术都由她而生、由此才成其可能。一般人拒绝回忆，一时来说还不会怎样；书写者拒绝记忆，倒不是不孝，而是书写将失去几乎所有的支持和材料，书写势必变得窘迫无比，书写真的所剩不多。

我们真的不是活在一个没大事情发生、没问题存在的时代，哪有这等好事？有的，只是书写无可避免地变得很困难，容易认出的、容易联系起来的，大致上都有人做了，如此而已。书写要继续下去，但书写不是要“创新”，创新是个太粗糙的用词，也是个切断意味太浓厚的用词，这其实是表演者而不是书写者的要求，表演者面对的是观众而不是读者（即便到今天，我仍然相信读者不是所谓的观众），当然得每天更换戏码才行；书写的要求至多到希冀有所不同，也就是有所进展，我喜欢昆德拉含笑说的：“一再重复真没面子。”

书写这个时代、书写此时此地人的处境，于是可能不是个使命而已，还是某个“解方”——时间持续地更新所有东西，不止更新一场你没写过的战争，也更新一场看似被写过、写尽的战争；更新你不常记取的某一天，也更新你反复回想的某一天。这是当当然然的不同，赫拉克利特式的不同，你站在时间之流的此时此地，再次伸手进去，世纪更迭，万事发生，但此时此刻，只有你人站这里，托尔斯泰不在，加西亚·马尔克斯不在，所有了不起的书写者谁都不可能在。你的书写自自然然地可以有所不同，也没有什么被书写殆尽，即使只是耐心地重新讲同一件往事，同一段历史经历，同一天。我们该不该就说，此时此地就只有你能写呢？就像《白鲸》故事的结束之处，既然每个人都死了，谁把故事讲出来的呢？

好，揭露一下《大雪》的结局，A 男 B 婆 C 女各自的那一

天——“那是我生命中最幸福的时刻，只是当时我并不知道。”（帕慕克那一部厚厚的小说，很糟糕我只记得这两句）C 女回去的是她不在的再寻常不过一天，原来女儿最快乐时正是她不在的时候；B 婆回去的则是寻获丈夫一身弹孔遗体的那天，不知道为什么这就是她九十年生命中最舒坦的一天；A 男则是他大学上课的日子，但只有他这天没明确的答案，没有过完，他仿佛从此迷路在是身如幻的这一天里——

大致是这样。